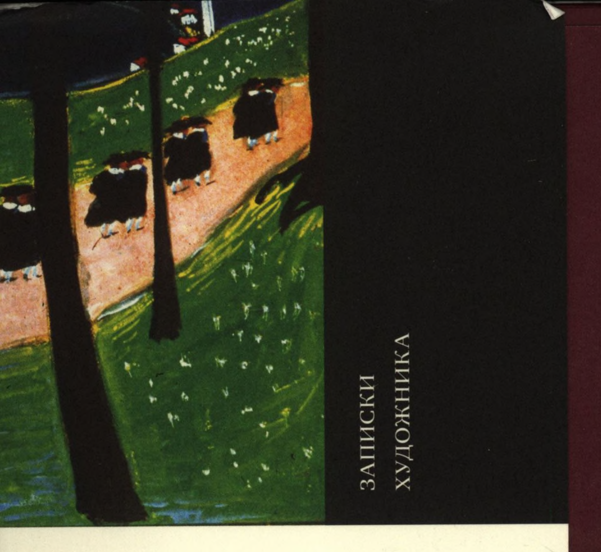




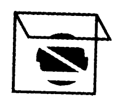
МАРИАННА ВЕРЕВКИНА

ПИСЬМА К НЕИЗВЕСТНОМУ



Отныне эти письма станут...
непринужденной беседой
с неизвестным во мне самой,
с невысказанной стороной
моей личности...

Дорогой неизвестный!
Я мечтала о Вас, но без
надежды встретиться с Вами.



ЗАПИСКИ
ХУДОЖНИКА



МАРИАННА ВЕРЕВКИНА

ПИСЬМА К НЕИЗВЕСТНОМУ

МОСКВА
ИСКУССТВО–XXI ВЕК
2011

ББК 84(4)
В 31

Дизайнер серии
И. КЕЛЕЙНИКОВ

Издательство «Искусство – XXI век» и автор-составитель книги благодарят за разрешение опубликовать текст *Lettres à un Inconnu*, фотографии и другие изобразительные материалы:

Marianne Werefkin
Lettres à un Inconnu

Марианна Веревкина. Письма к неизвестному. — М.: Искусство – XXI век, 2011 — 280 с., ил.

Первое издание на русском языке дневника русской художницы-эмигрантки. Основав салон, способствовавший «перекрестному опылению» идей, М. Веревкина стала на рубеже XIX – XX веков одной из ключевых фигур художественной богемы Мюнхена. Обширный список людей, которых баронесса «фон Верефкин» вовлекала в свою орбиту, включал и лидеров мирового модернизма — В. Кандинского, Ф. Марка, П. Клее, — и представителей артистического мира: С. Дягилева и В. Нижинского, А. Павлову...
Философские рассуждения перемежаются в ее «Письмах» шокирующими откровениями, а рассуждения об искусстве — яркими литературными зарисовками.

ISBN 978-5-98051-081-7

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Марианна (Мариамна) Владимировна Веревкина (1860–1938) — русская художница, творчество которой лучше известно западноевропейским ценителям искусства, чем соотечественникам. Не случайно ее имя носит одна из улиц в Мюнхене. В небольшом Музее современного искусства города Асконы (Швейцария) хранится ее архив, легший в основу Фонда Марианны Веревкиной. Это одна из ключевых составляющих коллекции музея.

В России имя художницы, происходившей из старинного дворянского рода, оказалось забытым, как и многие другие, стертые из памяти революциями и войнами.

Личность М. Веревкиной формировалась на почве русской культуры: она была в числе ярких учениц И. Прянишникова и И. Репина. В 1896 году художница уехала в Мюнхен, где участвовала в разработке символистской теории, а также открыла для себя экспрессионизм. Ее салон на Гизелаштрассе оставался с 1896 по 1914 год постоянным местом встреч представителей русской и европейской художественно-артистической богемы. Единомыслие в поисках нового искусства связывало М. Веревкину с В. Кандинским и А. Явленским, которые снискали — первый ранее, второй позднее — мировую известность.

В 1901–1905 годах Веревкиной были написаны «Письма к неизвестному» (Lettres à un Inconnu). Идеи, изложенные в «Письмах», оказали значительное влияние на мюнхенское окружение художницы. Для ее экспрессионистического искусства теория символизма стала своеобразной путеводной нитью к русским истокам творчества.

Это первое издание в русском переводе рукописи, оригинал которой представляет собой текст на французском и немецком языках.

Вступительная статья, подборка текста и комментарии затрагивают наиболее актуальные для российского читателя аспекты творчества художницы, а также иллюстрируют их взаимосвязь с историей и культурой Германии и Франции.

Е. Шаронкина-Витек
Кандидат искусствоведения

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ХУДОЖНИЦЕ, ЕЕ СУДЬБЕ И ТВОРЧЕСТВЕ

Марианна Веревкина — участница замечательного «трио» русских художников, перебравшихся в Европу за двадцать лет до того, как обстоятельства русской жизни заставили многих людей искусства бежать из России. Самого известного из них, Василия Кандинского, на Западе почитают давно, а после крушения советской системы успешно возвращают на родину: показывают его картины на выставках и публикуют о нем книги. Вторым по известности был и остается Алексей Явленский. Его творчество только еще начинает обретать в России престиж, которого достоин мастер. Третье имя — Марианна Веревкина, дружившая с Кандинским и бывшая в течение тридцати лет спутницей жизни Явленского.

Имя Веревкиной еще ждет своих почитателей в России. Даже специалисты иногда понимают роль художницы в истории нового искусства превратно, зачисляя ее в «кордебалет», в свиту великих авангардистов. Марианна Владимировна сама отчасти способствовала такому отношению к себе, ибо проявляла чудеса самопожертвования ради любимых людей и дорогих идей и сознательно уходила на задний план именно тогда, когда ее друг Кандинский и возлюбленный Явленский превращались в кумиров (становясь невольными причинами скандала) в глазах интересовавшейся искусством публики. Но у этой удивительной художницы и сегодня есть свои ценители, которые считают ее едва ли не самой

одаренной и одухотворенной в той группе живописцев из России, которые в начале XX века покоряли — удачно или неудачно — цитадели нового искусства Европы. Кроме Парижа таковыми были на Западе Мюнхен и Берлин.

Марианна Веревкина была, можно сказать, некоронованной королевой русских художников Мюнхена, самого артистичного, утонченного, интеллектуального города тогдашней Германии. Историки литературы и искусства могут и сегодня видеть практически не изменившиеся улицы богемного квартала этого «баварского Парижа» и испытать «культурный шок», сознавая, что по этим тротуарам ступали, в эти подъезды заходили, по этим лестницам поднимались в начале века Томас Манн и Райнер Мария Рильке, Василий Кандинский и Стефан Георге, Марианна Веревкина и Алексей Явленский. Притом они знали друг друга, дружили и конфликтовали, обменивались идеями и пытались общими силами выработать новые представления о созидательной роли художника, о свободе творчества и о смысле тех новых идей, которые вместе с ними входили в мир.

М. В. Веревкина родилась в 1860 году в Туле, где служил ее отец, армейский офицер. Кочевья отцовой службы забросили юную Марианну в Вильно, в те поры центр русской Польши, где девочка проучилась четыре года в женской гимназии. Затем она училась в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества. Таким образом, М. Веревкина была неплохо подготовленным молодым художником, когда в 1886 году оказалась в Петербурге, где ее постаревший служака-отец получил пост коменданта Петропавловской крепости. Не станем доискиваться, кого из будущих

революционеров, хозяев и разорителей России сторожил в своей крепости отец художницы. Она в это время с воодушевлением работает кистью под руководством И. Репина. Тот был человеком увлекающимся и восторженным и сравнивал свою талантливую ученицу с Рембрандтом. Молодой офицер Алексей Явленский, постигавший ремесло и искусство живописи в той же академической мастерской, таких комплиментов со стороны Репина не удостоился.

Марианна глубоко почитала своего учителя, но смутные мечты о новом искусстве влекли ее в неведомую даль. В 1896 году она вместе с Явленским уезжает в Мюнхен и сразу же оказывается среди людей, гораздо лучше понимающих устремления молодой художницы, нежели публика и критики в России. Достаточно сказать, что среди ее близких друзей оказываются и Пауль Клее, гениальный живописец и график из Швейцарии, и уроженка Мюнхена Габриэла Мюнтер, талантливая художница и возлюбленная Василия Кандинского.

В этот момент Марианна Веревкина вдруг перестает писать картины. Она углубляется в философию и литературу. Она ощущает необходимость выговорить словами те переживания, ощущения и идеи, которыми бурлит Мюнхен. Здесь осваивают самые вызывающие и острые течения мысли, обсуждают проблемы подсознания и «мировой души», возрождают интерес к христианскому мистицизму и восточным учениям. Эзотерики, психологи, поэты и философы бросаются в эти открывающиеся врата новых истин, остававшиеся закрытыми прежде, в годы рационализма, позитивизма и материалистического атеизма.

В 1901–1905 годах Марианна Веревкина пишет «Письма к неизвестному». Было бы упрощением сказать, что перед нами просто воображаемая переписка с любимым человеком, имевшим конкретное лицо, имя и фамилию. Перед нами не только излияния мятущегося «вечно женственного начала». Это, в какой-то степени, и характерная для западной литературной традиции «исповедь ради самопознания», и, одновременно, воображаемые послания идеальному отцу, наставнику и учителю. В «Письмах» просматриваются также обращения к пока еще не ясному и почти неведомому Богу.

Молодая женщина отбрасывает почти все приличия и условности. Она высказывается о таких вещах, о которых не принято говорить открыто. (Может быть, отчасти по этой причине она постоянно переходит в этих «Письмах» на французский язык, перемежая его немецкими и русскими фразами.) Вызывающая прямота и откровенность выдают почти болезненную страсть к прояснению главного вопроса: каким образом реальный человек — с его телом, физиологией, чувствами, болезнями — иногда способен превратиться в транслятор непостижимых и вечных, сверхчеловеческих образов и откровений.

Для психоневролога «Письма к неизвестному» будут собранием симптомов, для историка культуры — ценным документом из истории идей и нравов. Это и дневник личных признаний, но это и своего рода трактат по теории искусства. Марианна Владимировна отказывается от социально ориентированной, общественно контролируемой творческой манеры прошлых лет. Она отказывается рисовать и писать о доступном лишь материальному зрению. Она уже твердо верит, что

в толще реального мироздания скрыты очаги духовных начал, а задача художника — видеть истины, явленные нам «по ту сторону», и служить этим истинам.

Ей надо было побеседовать с самой собой и выговориться, чтобы справиться с потоком новой информации, охватившим людей искусства в главных художественных центрах Европы. Теперь у исследователей надолго хватит работы. Чтобы догадаться о подспудных намеках «Писем», ученым придется еще немало лет погружаться в документы времени, изучать наследие эзотериков и художников, религиозных обновителей и поэтов, ибо именно с такими людьми общается наша героиня. Кроме ученых Германии, Франции и Швейцарии в работе участвуют и некоторые специалисты из России. Подробный и глубокий комментарий к «Письмам» М. Веревкиной составила наша соотечественница Елена Шаронкина-Витек, посвятившая изучению творчества художницы не один год.

В «Письмах к неизвестному» много страниц, еще ждущих своих читателей и интерпретаторов. Отметим только один из аспектов. Именно в годы написания книги почитаемый учитель И. Репин начинает громить в русской прессе все новое искусство, обрушиваясь бранью не только на молодых новаторов вроде Анри Матисса, но и на основоположников новейших течений — Винсента Ван Гога, Поля Сезанна и Поля Гогена. Вероятно, эти эскапады, доходившие издалека, производили на Марианну Владимировну тягостное впечатление. Насмешки и грубости русской прессы в адрес новаторов были слышны везде, где распространялись русские газеты и журналы. Русский Мюнхен вряд ли мог не заметить статей Репина, а эти статьи были косвенно направлены

именно против таких художников, как Явленский и Веревкина. В ее душе крепло убеждение в том, что настоящее искусство должно быть не провинциально-жизнеподобным, не мещански ограниченным, а космическим, эзотерическим, визионерским. Она подспудно спорила, быть может, со своим несостоявшимся «вторым отцом», учителем петербургских лет.

Как мастер живописи Марианна Веревкина преобразилась в Европе. После завершения «Писем» она вновь взялась за кисть и начала работать на новый лад. Теперь она ищет в контрастах, деформации перспективы и раскаленных красках аналогии «интуициям и догадкам», намеченным в ее книге. Тому служат и уроки нового искусства, ибо Веревкина и Явленский много путешествуют в начале века по Франции, пользуясь всяким случаем, чтобы ознакомиться с произведениями Гогена, Ван Гога, Сезанна, Матисса и Дерена. Посещение Осеннего салона в Париже, встреча с художниками французского авангарда производят огромное впечатление на них.

Исторические события 1900-х годов не давали расслабиться и обрести тихий уголок. Начало Первой мировой войны вынудило Веревкину и Явленского бежать в Швейцарию. В Цюрихе им довелось встретиться с самыми радикальными экспериментаторами в области творчества, в том числе с дадаистами, а также общаться с Игорем Стравинским и Германом Гессе.

Не имея возможности, мы не будем углубляться в подробности творческой биографии и прослеживать перипетии судьбы художницы. Впереди было и расставание с Явленским в 1921 году, и уединение художницы в очаровательном

городке Аскона, и создание там своего рода «кельи», и созерцание «чудес мироздания», и общение с единомышленниками, знатоками искусств и духовных практик.

Последние полтора десятка лет жизни М. Веревкиной проходят в поисках «новой искренности». Она хочет добиться в своих картинах такой простоты и наивности, такой «францисканской» целомудренной влюбленности в людей, природу и реальные вещи, которые не были доступны ей прежде. Она словно хочет в своих поздних работах снова сделаться ребенком, сохранив тот профессиональный опыт и мудрость, которые накопились за годы жизни.

Картины с фигурами монахов, лик Св. Франциска регулярно появляются в поздних картинах асконской «отшельницы», а ее последней картиной становится полотно под названием «Церковь». М. Веревкина умерла в Швейцарии, в начале 1938 года и была похоронена по православному обряду. Сразу после этого прошли ее ретроспективные выставки в Цюрихе и Берне, а вскоре был создан Фонд Марианны Веревкиной, существующий и поныне ради изучения творчества художницы и нашего общего ознакомления с этим удивительным явлением.

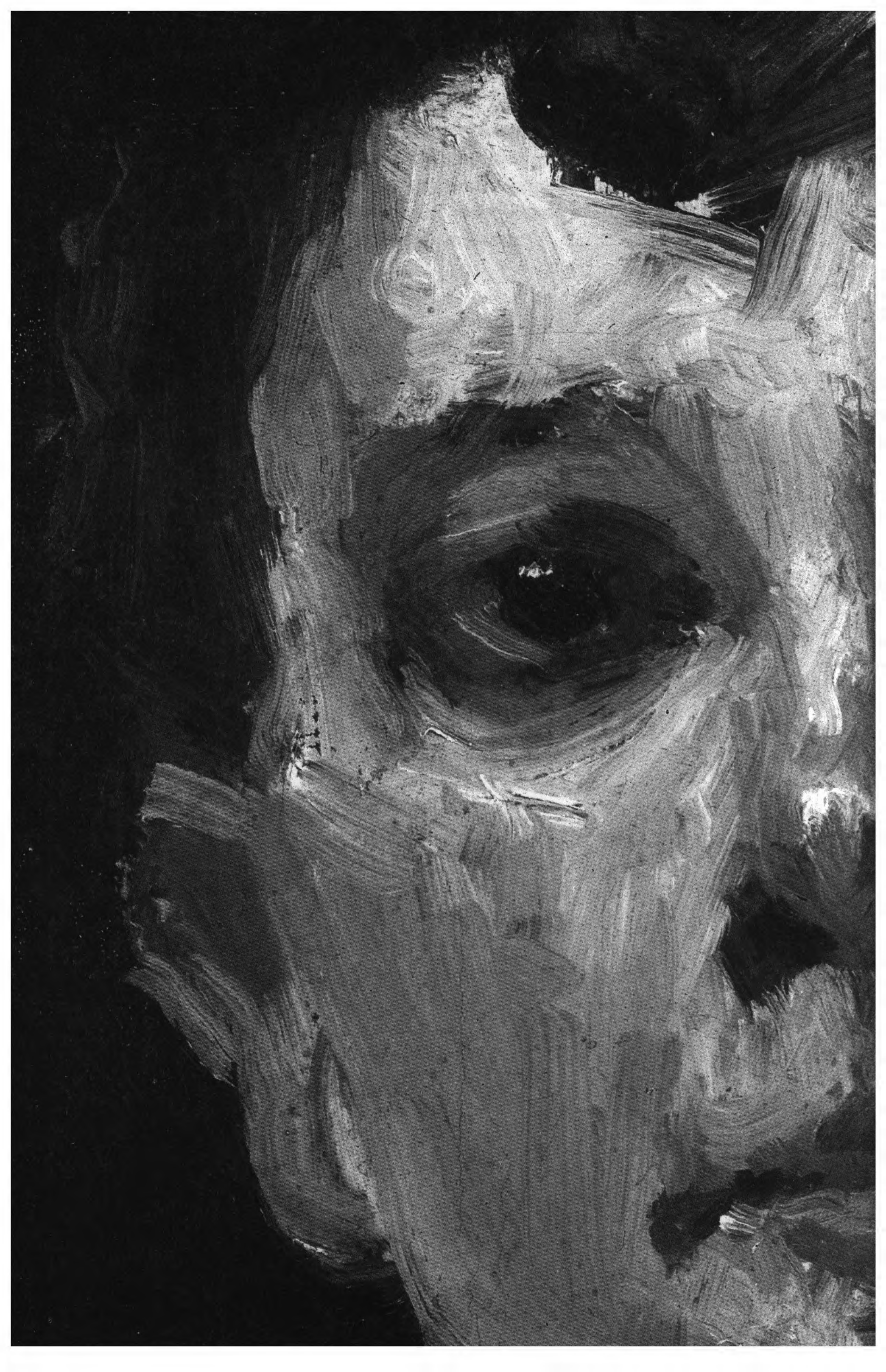
Картины Веревкиной стали заметным явлением в панораме художественной культуры Европы, когда она оправилась от ран Второй мировой войны. Книги, статьи, диссертации на тему ее творчества встали на полки библиотек рядом с исследованиями о Василии Кандинском, Алексее Явленском, Пауле Клее, Франце Марке и других ее друзьях и соратниках.

Публикуя «Письма к неизвестному» с комментариями Е. Шаронкиной-Витек о твор-

честве и жизни художницы, мы в лице издательства «Искусство–XXI век» возвращаем долг своей замечательной соотечественнице и даем широкому читателю возможность оценить ее таланты, порадоваться ее творческой энергии, ее искренней одухотворенности.

А. К. Якимович
Доктор искусствоведения,
Действительный член
Российской Академии художеств

ТЕТРАДЬ ПЕРВАЯ[I] 1901–1902



1901–1902

МОИ МЫСЛИ ИДУТ КО МНЕ ОТ ВАС, МОИ ЖЕ ПОСТУПКИ И МОЕ СЕРДЦЕ ПРИНАДЛЕЖАТ ЛИШЬ МНЕ ОДНОЙ*

Мой Прекрасный, мой Единственный![2]
Вы, кого я так искала и не нашла, Вы, кого я желала, звала, так никогда и не увидев воочию, Вы явились, Вы, вечно присутствующий и не существующий на самом деле,— вот теперь я Вам пишу. Ведь, если заглянуть глубже, Вы — не кто иной, как мое *я*, гораздо более благородное и великое, мое *я* гениальное, мое *я*, отдаленное от меня реальностью на дистанцию, которая разделяет мечту и действительность. И все же, только Вы один способны меня понять, поверить в необходимость этих писем, адресованных в никуда, поверить в этот обман форм и чувств. Мои мысли идут ко мне от Вас, мои же поступки и мое сердце принадлежат лишь мне одной. Отсюда необходимость, чтобы мы понимали друг друга, мы, кого жизнь сделала врагами. Вы есть моя мысль, я есть Ваше осуществление. Мое облако несет Вас, а Ваши раскинутые крылья обнимают мир. Я-то живу вполне человеческими интересами: у меня есть дом, друзья, привязанности, дела, все как принято в этом мире. И все же, чтобы жить так, мне надобно заглянуть в Ваши глаза, именно в их зеркале я вижу себя такой, какой хотела бы быть, и лишь видя себя такой, чувствую, что существую. «Я мыслю, следовательно, существую»[3]. Прекрасный мой, мы каждый день будем создавать мир для нас двоих, каждый день рай будет падать у нас из рук, чтобы превратиться в прах других таких же райских миров <…>**.

Много раз мне казалось, будто я нашла Вас вне себя самой. Я оставалась молитвенно коленопреклоненной перед человеческими существами, которых принимала

* Подзаголовки к фрагментам, на которые поделен текст, введены составителем.

** Многоточия в угловых скобках обозначают купюры авторского текста.

за Вас. Я смиренно подчинялась их желаниям, думая, что служу Вам. Я открывала им свое сердце, веря, что Вы войдете в меня, дабы мы с Вами стали одним целым. Да, это Ваше синее крыло, и ничего кроме Вашего синего крыла, заставлявшего меня гнаться за Вами. Вы поднимали крыло, и жалкие печальные мужские лица, только одни мужские лица, смотрели на меня из глубины моего сердца, где обрели приют. Они оставались там, питаемые состраданием, но Ваше синее крыло уже звало меня вдаль, и их печальная мечта оставалась уже не более чем воспоминанием о мечте.

...история моей жизни

Рассказать Вам историю моей жизни? Я искала Вас — вот Вам все в двух словах. Я хотела жить двойной жизнью, мое *я* отражается в моем *я*. Вселенная вокруг — лишь подстрекательство. Истинно великое дело — это Вы, это я. О! Если бы я могла создать Вас своей рукой. Если бы написанное полотно могло предстать перед взором Вашим изображением. Работа — это были Вы, любовь — это была я, я сдалась, опустила голову, искала где-то еще. Я надеялась угадать Вас в потребности милосердия, в привязанности и нежности. Это было ошибкой. Вы ни добры, ни милосердны, Вы не умеете любить — Вы просто велики и прекрасны. Я принесла жертву во имя нежности, и все-таки Вы, мое *я*, Вы не умеете любить. О! Сколько мы боролись, Вы и я, прежде чем я поняла, видя Вас вне меня, вне всего, вне всех, Вас, неуловимого, Вас, единственную реальность, единственную истину моей жизни. И вот теперь я пишу Вам так, будто Вы не были мною, будто моя нежность к Вам вовсе не была ненавистью. Вы-то это знаете. Если я люблю себя, я бегу от Вас, если я люблю Вас, я ненавижу себя. И вот теперь я хочу любить Вас вне меня, будто Вы и не были моим творением, не были тем, кто баловал меня всеми земными радостями. Я кричала Вам вслед, я плакала слезами исступленными, страстными, призывая Вас к своему изголовью, не тронутому

человеческой любовью. Вы от меня ускользали, Вы терзали меня всеми муками, и вот я пишу Вам как подруга. Желая служить Вам, я предала Вас, обожая Вас, я отвернулась от Вас. Позвольте мне все же верить, что моя жизнь, такая как есть, вся в Вас, для Вас, от Вас, что она есть Вы, мой Прекрасный, мой Единственный!

...ВАША НЕЖНАЯ РУКА, Я СЖИМАЛА ЕЕ ВО СНЕ

Первое письмо.
И вот теперь о нас двоих, неизвестный! Вас я искала тоже напрасно, ведь в Вас нет ничего реального. Вы лишь миф, гипотеза. Вы тот, кого я призывала в моменты слабости, когда, утомившись от погони за своим неосязаемым *я*, я хотела быть всем миром. Вы добры, проницательны, изысканны — Вы художник, наделенный интуицией. Вы хороши собой, Вы некто.

Вы мой душой и телом, стало быть, Вы есть я. И через меня Вы есть Любовь. С тех пор, как сердце мое ослабело, с тех самых пор, как мысль моя утомилась, с тех пор, как я чувствую себя ребенком и женщиной, я ищу Вас глазами. Но никогда, никогда так и не удалось мне встретить Вас. И все же, мне знакомы звуки Вашего голоса и Ваша нежная рука, я сжимала ее во сне. Мне казалось, что видела Вас в глазах мужчин умных и добрых. Но Вы неизменно ускользали, и мне так никогда не суждено было увидеть Вас воочию. И все же Вы мне знакомы, ведь я так много разговаривала с Вами. Во все время борьбы, когда я с распростертыми объятиями боролась со своим великим *я*, Вы участвовали наравне со мной. Вы говорили мне о своих правах, о реальности Вашего существования. И можно ли сказать, будто Вы — великий обман моей жизни, в то время как он — Прекрасный, Единственный — есть ее великая Истина? Он мучил меня, и все же именно он есть величие моей жизни. Вы обманули меня, не существуя на самом деле. Вы причинили мне еще больше зла. Вы являлись всегда, когда жизнь посылала мне улыбку. И я покидала все, что давала мне жизнь, чтобы искать Вас взглядом, а Вы исчезали, ведь Вас

никогда не существовало на самом деле. Теперь Вы видите иллюзию Вашего бытия. Однако, поскольку это я сама создала Вас, я все еще люблю Вас. Вы враждебны мне в реальной жизни, но обольстительны в мечте.

ЭТО ПЕСНИ БЕЗ МУЗЫКИ...

Второе письмо. «Сияние луны».
Раз Вы — любовь, то какой же Вы? Моя насмешливая душа, врожденное чувство юмора вызывают в памяти все безумные творения на эту тему. О, как хотелось бы удержать лунный свет, льющийся на это письмо! Мне хотелось бы сентиментально воспевать Вас, а я могу только смеяться над Вами. Что я действительно люблю в Вас, так это Ваше проникновение в суть вещей. Вот тогда Вы — фантазия, почти шедевр. Когда Вы впервые явились, от Вас веяло обманом, вы действовали средствами тонкими и возвышенными. Тогда Вы были очень артистичны, и я любила наблюдать за Вами. Вы казались всем тем, чем не были на самом деле, олицетворением самого искусства. Все служит Вам — природа, человеческий гений, искусство, принадлежащее Вам. О, как обворожительны Вы в этих заимствованных одеждах. В Вас нет ничего настоящего, но каждое Ваше слово, каждое Ваше движение исполнены такой восхитительной утонченности. Ваши глаза художника! Банальность, уродство они преобразуют по своему усмотрению; они видят таким образом, что все вокруг становится прекрасным, все мелочи жизни по их велению превращаются в торжественный ритуал, величавую церемонию. Их созидательные лучи придают телам и сердцам непредсказуемые формы. А Ваш гениальный талант говорить! Слова — не более, чем слова, слова глупые, слова дурацкие,— и вот они уже несут в себе обещания, намеки, дают вам жизнь, вылетают, точно стрелы; они, словно духи, оберегающие или злые. Это песни без музыки, самые нелепые из них — возвышенны. Да, любовь моя, это Вы. Я была безумна, когда разрешила длиться этому артистическому состоянию нарождающейся любви к Вам, неизвестный друг.

Вы для меня всегда любовь без сближения, поэтому Вы — только мечта. Я расскажу о мечтах, переполняющих сердце, из-за которых я упускаю свою жизнь. Вы в них один из первых, Вы — любовь-набросок, любовь-произведение искусства. Притворщик, как глупы Вы, когда становитесь серьезным! Как сами себя дискредитируете. Вы возвышенная ложь, а пытаетесь стать настоящим! Вы, космический синтез, анализируете! Вы, сотканный из пустячков, обращаетесь к серьезным сторонам жизни. Вы, существующий только потому, что не существуете, вечно возрождающаяся волна, никогда не повторяющаяся, Вы хотите утвердиться.

Как же смешны Вы с тех пор, как назвали себя! Вы, несуществующий, говорите о существовании.

ЛЮБИТЬ — ЭТО ДОГАДЫВАТЬСЯ И НЕ ЗНАТЬ...

Любовь — это длящийся взгляд, это слово, что срывается с уст, это нечто в воздухе, это нечто в нас самих. Любовь — это мгновения. Заставить их родиться — талант. Заставить их продлиться — глупость. Я увидела в понравившихся глазах сверкающие блестки, которых там и не было вовсе. Если смотрю слишком близко, блеск превращается в слезу или в эффект освещения, — чем-то это объяснимо, но больше не имеет отношения к любви. О любви говорят в той же манере, что о еде и питье,— будто творенье, каким является любовь, может быть непреходящим, всегда равным себе, всегда верным себе. Привязанность есть опыт сердца, любовь же — это состояние души, как страсть есть состояние тела.

Сказав «я люблю», ты готов уж не любить более. Сладость любви в сомнении. В состоянии сомнений любовь — кузнец химер, любви ничего не стоит нарушить ход истории, естественные науки для нее ничего не значат, и нет такого чуда, в истинность которого она не поверила бы. Лицемерный язык человеческих существ называет это проявлением интереса к кому-либо. Язык же любви художественный, столь изощренный по формам, находит этому явлению тысячу имен. От любящего

сердца к тому, кто должен ответить взаимностью, сплошной обман. Радость видеть, как блестят при вашем появлении глаза, которые вы не хотели бы видеть безразличными, они — само желание, чтобы их видели такими. О, обман обманов. Овладеть любовью, значит потерять. **В любви всегда есть путь к *больше никогда*. Смысл любви — это совершенствовать обман, изобретать его и никогда не ставить целью его осуществление***. Это нежно сжимать дрожащие пальцы и не хотеть их касаться. Это, проходя ночью по темной аллее, чувствовать, как любовь бешено бьет крылом, и не прикасаться к ней. Любить — это догадываться и не знать, это выдумывать и не углубляться, а главное, ничего не просить, но допускать, что все может случиться.

В ГЛАВЕ, ПОСВЯЩЕННОЙ ЛУННОМУ СВЕТУ ЛЮБВИ...

Мой неизвестный, мы оба с Вами благоразумны. Ваш взгляд отвечает моему желанию, а Ваша покорная рука не поднимается, чтобы взять. Мы не обрываем лепестков розы. Увядшую, с оборванными лепестками, выкидывают в окно. Наша же роза вечна, она прекрасна склоненной чашей цветка, вот-вот готового упасть, но никогда не падающего, который держится лишь волей нашего увековеченного желания. В главе, посвященной лунному свету любви, я ни словом не коснусь ее стороны физической, чувственной. Однако, в полной мере насладившись, познав в Вас неутомимого любовника, не меняясь, постоянно меняясь, я смотрю, как это делают другие, и смеюсь.

КТО ГОВОРИТ «ЛЮБЛЮ», УБИВАЕТ ЛЮБОВЬ...

Мой брат В.[4] любит свою жену и пожертвовал многим в жизни, чтобы добиться ее. Спустя неделю после свадьбы он ощупывал ее грудь, чтобы продемонстрировать мне, как она выглядит, а также и права, которые приобрел над ней. О, мой неизвестный, с Вами никогда не могло бы произойти ничего подобного. Любовь можно назвать любовью лишь тогда, когда мужчина наедине

* Полужирное начертание соответствует подчеркиванию в авторском тексте.

с собой тихо бормочет любимое имя, не осмеливаясь произнести его вслух, когда его ласки не что иное, как мольбы, когда самое безумное объятие обращено лишь к возлюбленной мечте, когда, целуясь уста в уста, все еще верят, что не получат ничего, когда существо, которое держат в объятиях, еще не стало реальным. Всякая любимая женщина — королева, всякий любимый мужчина — божество. Настоящая любовь венчает царственной короной всякого, кто ее почувствует. А королю подобает совершать отважные поступки и гордиться своим высоким предназначением. Кто в любви осмелится признать себя королем? Этим пользуются, но не царствуют. Любовь это обман, потому что она — искусство, хотя язык ее, как и язык искусства, правдив, свободен, искренен. Кто осмелится сказать «я люблю тебя» из удовольствия произнести эти слова? Кто говорит «люблю», убивает любовь, ибо он говорит «я люблю, следовательно, я хочу». Любить — значит быть сильным. Однако любовь в общепринятом смысле есть нечто нищее, трусливое и жалкое.

ВЗАИМОПОНИМАНИЕ С ПЕРВОГО ВЗГЛЯДА ОБРЕКАЕТ НА ПОКЛОНЕНИЕ СО СТОРОНЫ ПОКОРЕННОГО

Дорогой неизвестный, Вы видите, что Вы всего лишь химера, моя собственная выдумка. Ведь в мире реальности Вы не более, чем бессмыслица. Если Вы сознательны и сильны, нежны и невидимы, если Вы утверждаетесь, даже не зная, что существуете, если, обманывая, Вы говорите правду, и если Ваша истина — ложь, если Ваша ласка желанна и убивает, если Вы властелин мира и, в то же время, явление эфемерное, — как же Вы хотите, чтобы образ Ваш — столь хорошо построенный — был узнан под личиной Вашего спутника — страсти <…>. Это все не более, чем ложь, обман, и персонаж, что красуется, распуская хвост в солнечном свете любви, и любовь, которая делает солнце обманчивым, — все это выдумка. Однако есть в ней элемент искусства, <…> возвышающего меня, нечто вне условностей обычной морали. То, что не

уродливо по своей сути. В этом смысле любовь — овладение всем самым что ни на есть нематериальным, бесплотным. Любимый мужчина не существует. Он может быть таким, каким хочет, он не зависит от своей любви. Это его любовь, кого он любит. Знать, будто некое сердце принадлежит Вам, значит поклясться служить ему. Взаимопонимание с первого взгляда обрекает на поклонение со стороны покоренного. Вот так, превращаясь в раба, становятся королем. Всякий, кто признается мне в любви, обязывает меня служить ему, ибо направляемый рукою любви, он входит в круг прекрасного. Когда мой взгляд велит любить, он клянется в совершенстве меня самой. Любить себя, значит стремиться к своему совершенству, делать все, чтобы его достичь, даже лгать, чтобы казаться совершенным. Чем богаче используемая палитра, тем больше мы любим самих себя. Чем больше у нас оснований любить себя, тем больше красоты <...>.

Вы, дорогой неизвестный, Вы есть само искусство — Вы, всегда жаждущий более и более прекрасного. Нет мужчины, который говорил бы, что любит меня, и которого бы я не пожелала короновать принцем. **Каждому из них я протягивала руку, чтобы он смог подняться**. Перед каждым из них я представлялась совершенством, в которое он должен был поверить, к которому должен был стремиться. И сама я всякий раз делала усилие, чтобы подняться. Однако они хотели истины, они никогда не понимали, что один лишь этот обман совершенства и был **вожделенной истиной**, а потом они хотели меня, я имею в виду, меня реальную, а не ту, какой мне хотелось казаться в их глазах, как и в собственных. Я ожидала от них теплых флюидов, которые заставили бы расцвести во мне цветы красоты, которые вознесли бы меня на вершину большого искусства. Я хотела открыть перед ними новые горизонты, новых богов, новую и молодую веру, творческую силу. Они же хотели любить меня, не зная любви, они хотели, чтобы я любила их любовью, которая мне неведома. Никогда мы не понимали друг друга. И я приняла Вас, неизвестного, за свою единственную любовь, как приняла себя за свою единственную мечту. Я мечтала

вовсю и позволяла Вам любить меня, Вам, которого нет. Именно под этим двойным светом стала я тем, что есть. И под тем же двойным светом я изучала то, что жизнь соизволила провести перед моими глазами. Ничто в реальном мире не казалось мне достойным занять место моей мечты. Так, я заглянула в себя и, поменяв ценности, создала из себя самой единственное Божество Красоты, а из Вас — наивысшее утешение. Я приношу себя в жертву Богу и позволяю себя убаюкивать Вашими нежными словами. И поток жизни вздыхает и грохочет рядом, он катит свои волны, он бьется о берег, он уносит прочь. Однако, убаюканная Вами, я гляжу на Бога и мечтаю.

ЖЕНЩИНА... ВСЕГДА ПОКОРЯЕТСЯ...

Однажды мне случилось присутствовать при ультразвуковом гинекологическом исследовании. Поставив зеркало, доктор показал мне дно гноящейся матки. Это была роженица, она только что истекала кровью, чтобы дать жизнь; едва даровав ее, она почувствовала себя плохо от внезапного осложнения. Ужас, меня обуявший, растворился в сострадании. Несчастная женщина, уже потеряв всякий стыд, расставила свои толстые ляжки, показывая гноящуюся матку. Тошнотворный запах ударил мне в нос, от вида окровавленного белья и от вони меня едва не стошнило. В той же комнате на полу ползали трóе малышей, муж по-дурацки стоял у окна. Я ухаживала за больной, всякий раз стараясь держать себя в руках и преодолевать дурноту. На третий день эта женщина вскричала мне, визжа от боли, что муж ее прямо этой ночью овладел ею. С тех пор физическая любовь представляется мне чудовищной.

Да, я много видела в деревне этих рожениц, распухших и бледных, уже истекших кровью и остававшихся прикованными к своему убогому ложу; новорожденные чада, приникнув к их груди, еще больше лишали их сил, в то время как муж перечислял мне убытки: ведь женщина так долго будет непригодна для работы. Он бранился на ребенка и на слабость жены.

Танцуя и играя на лугу с деревенскими парнями и девицами, я видела, как они занимались любовью. Мужчина грубо возлагал руку на прелести женщины. Догоняя ее, парень хватал девушку за грудь. Отдыхая от беготни, он клал ее себе на колени и лапал всюду. Собаки на улице совокупляются куда менее отвратительно, чем человеческие существа.

Я заботилась о сотнях женщин, несущих в себе печальные последствия любви. Я слышала, как мои братья повествовали о своих любовных приключениях, подробно рассказывая о женщинах, с которыми переспали, как о кобылах в табуне,— разве уважения поменьше. Я ловила на себе, на своих красивых плечах такие взгляды мужчин, что те заслуживали пощечину. Я видела художников, обращавшихся с обнаженными женщинами, которые должны были помогать им в работе, с презрением, с каким белые в свое время вознаграждали негров. Я слышала разговоры мужчин в уголке гостиной, когда мимо них проходили юные девушки.

Моя невестка, до безумия влюбленная в моего брата со своего первого сознательного вздоха, рассказала мне, что после первой брачной ночи ей понадобился месяц, целый месяц, чтобы справиться с возникшим отвращением. Я видела страсть, катающуюся у меня под ногами, лица, приличные с виду, но под дыханием вожделения превращавшиеся в искаженную маску. Одна подруга рассказывала мне о диких нравах почтенного престарелого мужа, который будил ее, чтобы прийти и обмазать смрадной жидкостью. И во всех этих постельных парах, которые благословил законный брак или освятила любовь, женщина — будь то любовница, супруга или девка — всегда покоряется ужасной процедуре, чреватой для нее последствиями, и всегда находится мужчина, заставляющий кричать ее тело, протестовать сердце, мужчина, который разрушает, пачкает, оскверняет женщину, позволяющую ему все это. Они называют это любовью, а их разве что не тащат насильно за волосы, чтобы исполнить этот самый любовный акт.

О, неизвестный мой, это не любовь. Это даже не соитие, которого требует природа. Каким именем это ни назови, мне внушает ужас само занятие. Никакая религия, никакой поэтический обман не способны заставить меня поверить, будто это и есть любовь.

МЫ СПОСОБНЫ ОТРЕШИТЬСЯ ОТ СЕБЯ... ВО ИМЯ РАДОСТИ ЖИЗНИ В ДРУГОМ

Мы, любящие искусство и защищающие его от публики, защищаем любовь от грязи. Оставим гимнастические утехи любви тем, кто вешает себе на стены всякие олеографии[5] дурного толка. Мы, способные испытывать трепет перед шедеврами, трепещем, чтобы нас не заставили потерять любовь. Да порождают они на свет для себя одних свой единственный способ самоутверждения! Ведь у нас есть выбор созидания, утверждения своего *я*. Мы можем заставить цветы цвести повсюду, мир красоты это наш мир, мир чудес тоже принадлежит нам, мы восхищенные и проницательные обладатели самого прекраснейшего из обманов. Он — для великих собратьев мира и звезд. Мы способны отрешиться от себя и жертвовать собой во имя радости жизни в другом. Все в нас художник: глаза, которые видят прекрасное, сердце, которое чувствует прекрасное, душа, что изобретает, и рука, что созидает. Зачем подражать тем, у кого нет иных радостей, кроме уверенности в наступлении ночи в двуспальных кроватях после долгого трудового дня и тяжких забот. Будто ощутить себя великим и посвятить себя любви заключается в том, чтобы раскачиваться с подругой в общей постели. Наша страсть должна быть сродни нашей любви — обманчивой и художнической, у которой нет иных целей, кроме желания быть прекрасной. Оставайтесь прекрасными в страсти — неистощимой, истинной в своей силе, ложной в своей милости, когда один поцелуй зовет другой, когда один не похож на другой. Пусть женщина, которой овладели, будет желанна вновь и вновь, пусть руки разжимаются, чтобы сжаться еще крепче, пусть

женщина желает вас, будто умирая от жажды, даже если ее жажда уже угасла. Да увидите вы, мужчины, святую в той, кто отдался вам в девушках! Да откликнутся ласки тела эхом сердечного ликования! Да будет соитие праздником, когда женщина, брошенная поперек кровати, поднимется величественней, чем в пору девственности, когда удовлетворенный мужчина станет бормотать про себя молитвы — о! любите себя! Либо посвятите себя любви целомудренной, обманчивой любви художника.

Я ЕМУ НЕ ЛЮБОВНИЦА, И НИКОГДА НЕЖНОСТЬ МОЯ НЕ ПОЗНАЕТ СТРАСТИ

Вот уже четыре года, как мы спим бок о бок. Я осталась целомудренной, он обрел целомудрие вновь. Между нами спит наше дитя — искусство. Это оно дает нам спокойный сон. Никогда желание не осквернит наше ложе. Нас двое, желающих остаться чистыми. Чтобы ни одна скверная мысль не потревожила наши ночи, когда мы и так близки. И все же мы любим друг друга. Уже много лет назад мы признались в этом друг другу, мы не обменялись ни единым равнодушным поцелуем. Он все для меня, я люблю его по-матерински, прежде всего как мать, как друг, как сестра, как супруга, я люблю его как художника, товарища.

Я ему не любовница, и никогда нежность моя не позна́ет страсти. Он же из любви ко мне сделался монахом. Он любит во мне свое искусство, он бы погиб без меня, но ни разу не овладел мною. Мы спим с ним в одной постели целомудренно, словно два прижавшихся друг к другу ребенка, и в то время как у других настает пора соития, мы рассказываем друг другу, душа в душу, о наших великих надеждах, о наших возвышенных устремлениях. И оба мы веселы и в добром здравии. Я так радуюсь его дорогому присутствию в мрачные часы ночи, когда мой талант живее всего. Там все будто впервые, начало моих раздумий, он видит, как появляются феерические цветы моего воображения. Когда моя рука нежно обнимает его, мне кажется, будто сокровища

сердца, чувств, мыслей, возвышенного, что я вложила в него, возвращаются ко мне. Он есть слово моей мысли. Он — тело моей души. В молчании ночи, сквозь его сон, моя рука в его руке, я чувствую себя, я слышу себя. Эти ночные часы — часы священные, в это время больше, чем когда-либо прежде, я чувствую себя жрицей великого культа, которому поклоняюсь. Мои поцелуи несут в себе вдохновение, мои ласки это призывы. Когда я говорю: *я люблю тебя*, я говорю: *твори, будь художником, будь великим*. Понимаемая в этом смысле любовь может длиться, потому что здесь речь уже вовсе не о любви.

Барышня Z едет с господином X, который ухаживает за ней, приглашает покататься вместе на санях. Ночь прекрасна, и фонари предместья горят вместо звезд. Мороз окутал инеем усы господина X. Его горячее дыхание тает. Они уже за городом. Господин X вытаскивает носовой платок и утирает усы. Барышня Z в испуге. И понятно: ведь столь тщательно подготовленный поцелуй у нее уже был.

ОБЛАДАНИЕ СТАВИТ СВОЕ КЛЕЙМО...

Дорогой неизвестный! Женщина это обман. Именно поэтому в любви только она одна и является художником. Когда какая-либо женщина говорит «мой единственный», она чувствует, что остается место для других. Если она этого не чувствует, стало быть, она опустошена, она уже более не женщина. **Любовь это обновление, это возвращение весны в любое время года**. А чтобы она могла вернуться, надо оставаться целомудренной. Обладание ставит свое клеймо и обращает в рабство. Любовь иллюзорная свободна, ведь она есть нечто несуществующее. Даже поцелуй чрезмерен, ибо прикасается к эфемерному, к наивысшей красоте любви. Слово, которое не осмеливаются сказать, слово, что не решаются произнести, — вот они ухищрения любви, они несут в себе целый мир обещаний. Все, что больше связано с реальным, убивает, обман относится к искусству, которое создает жизнь.

Один человек сегодня сказал мне: «Женщина никогда не перестает любить». Каждый день я вижу кого-то, кого очень люблю. Взгляд его сверкает, едва я вхожу. Мы видимся так уже не один год. Никогда между нами не было ничего, кроме задушевных разговоров на разные темы, касающиеся вещей самых далеких и близких нам. Я ему подруга, моя рука утешает его в печали и облегчает бремя, он ценит меня, понимает во всех чаяниях моей жизни. Никогда не чувствовала я в нем самца, думаю, и он не видит во мне существа противоположного пола.

1902. МЮНХЕН

Жизнь идет своей чередой, дорогой неизвестный, время делает свое дело. Пережитые тревоги кажутся такими далекими. И вот мы в тиши наших размышлений. Вновь начинается работа, для него[6] — с кистью в руке, для меня — в стремлении всего моего существа к поставленной цели. **Моя вера — это моя жизнь. Все остальное лишь обрамление**. Надеемся, работаем. Через это я собираюсь покорить тебя, тебя, мой единственный[7], ради тебя я посвятила все свое существо ему.

ВСЕ НАВОДИТ НА МЕНЯ СКУКУ В МИРЕ ФАКТОВ... ДУША МОЯ ЖАЖДЕТ БЕСКОНЕЧНОГО...

Я создала себе иллюзорную жизнь. Все в ней мираж, призрак. Я рассказываю себе всякие истории, выдумываю симпатии, интересы. Мой единственный подлинный интерес — это то, что я исключила из своей жизни, во всяком случае, из своей деятельности. И всякий раз, когда какая-то грань моего причудливого существа сооружает надгробный камень, я чувствую себя заточенной в темницу, потому что смутно ощущаю реальность. Все наводит на меня скуку в мире фактов, я вижу конец, предел всему, а душа моя жаждет бесконечного, вечного. Как передать ощущение ужаса, охватывающего

меня, когда в <...> слове мне видится общий человеческий удел. Я вижу череп открытым, наполненным ограниченными мыслями. Я вижу общий для всех жизненный путь и неизбежный конец, смерть. Я боюсь всякого чувства, всякого восторга, предчувствуя в них ужасный, сомнительный конец. Великие стремления человечества вновь и вновь завершаются падением с подбитыми крыльями. О, тогда я закрываю глаза, я не хочу ничего видеть, слышать, я не хочу любить, действовать. Только художественное творение бесконечно, безгранично, Божье в человеке кажется мне желанным. Только оно одно — истина, и лишь оно одно — обман.

...ЖИЗНЬ... ВЕСЬ МИР РАЗМЕНИВАЕТ ЕЕ ПО ПУСТЯКАМ

Ужасно видеть, на что люди тратят свою жизнь. Весь мир знает ей цену, и весь мир разменивает ее по пустякам. Нервические ощущения я испытывала при виде открывающихся черепов и всплывающего оттуда содержимого — святая святых человеческого существа. Видеть жалкие мыслишки, заурядные сердца, мелкие инстинкты, господство в них ничтожных желаний — все это заставляет меня порой утрачивать веру в себя. Разве я не такая же, как другие?

В моей жизни нет событий. Она вся в переменах внутри меня самой. Я изобретаю себе поводы и причины. Я нахожу в себе задачи, создаю цели, инсценирую пьесы, в которых я сама и зритель и актер. Если кто-нибудь <...> дает мне ответную реплику, я чувствую себя на небесах. Моя пьеса удалась. Я не делаю ничего. Однако мой мозг постоянно в работе, заставляет меня жить всеми жизнями. Я творю с утра до вечера, с вечера до утра. Я творю людей, меня окружающих, я создаю чувства, которые ощущаю или которые внушаю, я создаю ситуации и впечатления. Жизнь так мала для множества вещей, которые я чувствую, поэтому я выдумываю их в себе, вне себя. Вихрь найденных смылов подхватывает меня и мешает мне видеть реальную пустоту жизни. В сущности,

я знаю, что нет чуда, которое вижу. Но оно занимательно, волшебно для меня, и я привыкла его видеть. Оно меня забавляет, зачаровывает, и я хочу его видеть вновь и вновь.

Хорошо быть вдвоем, чтобы желать, действовать. В жизни мы никогда не бываем вдвоем. Когда сердцу уже нечего хранить, отдаешься целиком, остаешься в одиночестве, более одинокой, чем прежде, ибо в тебе осталось меньше своего *я*. Надо делать вид, будто нас двое, всегда оставляя себя при себе, не отдавая ничего, кроме лишнего. На место второго *я* помещают другое, бессознательное *я*, его гений. Благодаря этому все видится прекрасным, и реальность тогда исчезает, словно в оболочке иллюзий.

...ВОТ МОЙ ВКЛАД В ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ БЕЗУМИЕ

Дорогой неизвестный, вот снова Вы обретаете человеческие черты, и я Вас очень люблю, потому что премного Вас выдумываю. Что могу я значить в жизни другого человека? Ничего, совсем ничего, в том смысле, чего мужчина ждет от женщины. Я не обладаю ни красотой, ни добротой, ни страстью, ни нежностью. Я слишком рассудочна и не умею сгибаться. И все-таки какая-то внутренняя сила побуждает меня **протянуть руку** всякому, кто ищет ее, кто в нерешительности, и что-то подсказывает мне, что рука моя добра для того, кто берет, добра, для того, кто удерживает.

В моей жизни, так лишенной ласки, только в Ваших глазах я вижу обращенную ко мне улыбку. И тогда я тоже больше не боюсь одиночества. <...> Я благодарю Господа за свою долю счастья, однако, когда меня охватывает холод, именно Ваш взгляд согревает меня, и этот взгляд — это ведь я сама его изобрела, создала, придумала. Вот мой вклад в человеческое безумие. Все, что я пишу Вам, есть чистый обман и чистая правда. Я не описываю факты. Это мои чувства, желания, которые я выплескиваю наружу, придавая им видимость реальности. У меня нет никаких желаний, притязаний, тщеславия в мире материальном. **Я ненасытна в абстрактной жизни**.

Я хочу, чтобы жизнь была красива; а чтобы она стала такой, необходимы гармония, стиль. Я пытаюсь согласовать свою жизнь с эталоном эстетического чувства, созидая непреходящее, непрерывное целиком и во всем. Все там ложно, все там истинно. Истина это желание видеть обман. Я не хочу голой правды, это принцип моей жизни. Это то, что делает ее единой, артистической и целостной. Чувства, события, мужчины и вещи, какие они есть, не значат для меня ничего. Я хочу, чтобы они были выдуманы, обманчивы, ложны, как сама жизнь, истинны, как искусство.

Мой неизвестный с правдивыми глазами. Когда я лицом к лицу с Вами, у меня нет возраста, я не женщина. Я отважна сердцем, весела духом, я чувственна, я художник.

Я МОГЛА БЫ ДОСТИГНУТЬ... САМООТРЕЧЕНИЯ, НО ТОЛЬКО ПО СОБСТВЕННОМУ ЖЕЛАНИЮ

Есть одна вещь, которую не переносит мое естество, которую способно передать лишь одно немецкое слово *Knechtschaft*[8]. Любое право обладания мною, моей личностью — будь то физическое или моральное — вызывает во мне дрожь. Свободно, по своей воле, я отдаю себя, не торгуясь. Стоит ощутить руку, вознамерившуюся меня захватить, я кусаю ее. Никогда не признавала я любви физической, ибо это есть некое право мужчины над женщиной. Женщина, которой овладели, это рабыня.

Я могла бы достигнуть героизма самоотречения, но только по собственному желанию, по собственной воле. Свобода — моя глубинная основа. Свободная я служу, во власти — я тиран. Это неукротимое стремление к свободе живет во мне с первого дня моей жизни. Чтобы быть свободной, я готова на мученичество. Самая прекрасная клетка — клетка любви — вызывает во мне желание улететь прочь. Никогда не хотела я принадлежать кому-то другому. Все, к чему меня принуждают, внушает мне отвращение. Я для того, кто никогда не обладал мною. Я служила своему отцу до полного самоотречения, потому что он всегда оставлял меня свободной. Память

о нем для меня священна, ибо от него научилась я чувствовать себя свободной. Любовь, самопожертвование, призвание, — все это я понимаю лишь с позиций свободы. «**Frei und rein bin ich in meinem Wahn**»[9]. Вот слова моего *я*. Я ненавижу физическое сближение, ибо это обладание, я ненавижу мораль, ибо это подчинение моего *я* чему-то, кому-то, кто не является мной.

Первое слово любви — и очарование нарушено. Жестокая сила слова парализует жизнь, останавливает движение. Пока нет ничего, кроме колебания, потока чувств и мыслей, действует жизненный принцип, который есть движение. Слово пригвождает, закрывает, запирает, слово убивает.

...искусство... как смысл жизни

Вся моя жизнь прошла в том, чтобы оказаться вровень с богатствами сердца, мыслей, идущих из неисчерпаемых источников моего великого *я*. Все эти сокровища я расточала другим, моим ближним, мне подобным, тем, кто шел по той же дороге, что и я. Никогда, никогда, никогда не встречала я никого, кто протянул бы мне руку.

Все страдания души и тела, все печали, все разочарования, все муки жизни я вынесла в одиночестве, и ни разу дружеская рука не пожала с нежностью мою руку. <...> Постоянно я все служу и служу чему-то, что есть единственная истина моего *я*: искусство как сущность, как цель, как смысл жизни. Ему на службу я должна отдать все искусство, что окружает меня, все, что меня трогает. Я никогда не считала себя вправе вкладывать в это какие бы то ни было личные притязания. Я работаю, чтобы все и вся служили искусству, которое для меня Бог. Всякий раз, когда ко мне возвращается нежность, я заставляю ее вернуться на арену борьбы за артистический, художнический триумф жизни <...>.

Я не утаиваю ничего. Все, кто любил меня, кто заглядывал в мою душу, пускались в дальнейший путь сильными и во всеоружии, готовые одолеть врага искусства —

банальность и пошлость. Каким бы ни было поле их битвы, барьер всегда один и тот же, они трудятся во имя красоты. И видя, как они уходят, столько взяв от меня, я вновь прихожу в себя, чтобы накопить новые богатства веры, убеждений, желаний, понимания. Чем ожесточеннее становится эта борьба, тем заметнее прибавляется мне сил, и я становлюсь сильнее: что даю я в идеальном, возвращается мне в реальности. Они претворяли в жизнь мои желания, мои мысли, мои чаяния, они заставляют торжествовать идеал, Бога во мне, который есть я сама. Это творение моей жизни — сознательной, сильной, на которую мне не нужно ни согласия, ни поддержки. Я в ней целиком — сильная, великая, истинная.

...Я ВСЕГО ЛИШЬ ЖЕНЩИНА... КАПЕЛЬКУ НЕЖНОСТИ!

Но, увы, я еще и женщина с жалким детским сердцем, оно жаждет глотка человеческой любви. Никогда ни один человек не обхватил моей бедной головы и не убаюкал ее на своем плече. Я сильная дева, та, какую любят в бою, из тех, кого воспевают. <...> Любовь без нежности, усилия, без отдыха. Жизнь очень красива, но она бесчеловечна, а ведь что ни говори, я всего лишь женщина, более того, дитя. Капельку нежности! Я провела жизнь в мечтах, даже не смея желать того. Стараясь утешиться, я и придумала Вас, неизвестный. Я никогда не отрекусь от Прекрасного, оно во мне, ибо это единственная истина.

РЕАЛЬНОСТЬ ЖИЗНИ, ВОЗНОСЯЩАЯ НАС К ЧИСТОЙ ИДЕЕ, К АБСТРАКТНОМУ ОЩУЩЕНИЮ...

Собственной рукой срываю я маленький белый цветок, корни которого в моем сердце. Остается капля крови. Я приношу белый цветок в дальний храм мыслей. Никогда он не увянет там и не умрет, под струящимся светом идеала он останется белым. И я вновь оживу.

Обман мыслей, чувств — это обман жизни, но истина в искусстве. Истина жизни говорит, что не во вла-

сти человека создать себе условия существования, отличные от тех, что дает реальность. <...> Меня поражает усердие, какое люди не ленятся прилагать, доказывая мне, что я заблуждаюсь. А я делаю это сознательно, не желая правды. От мысли, будто всякое творение человеческое ограниченно, у меня перехватывает горло, она убивает удовольствие. Осознав это, я не хочу больше, чтобы произведение получилось таким или иным, я останавливаюсь на наброске, на эскизе, на первых отблесках, на том, что не поддается воплощению. При столкновении с реальностью я страдаю физически. Будто все стены, что раздвигают мои руки — руки Самсона[10], — обрушиваются на меня. Мои длинные волосы — это мое воображение; всякий раз, когда реальность — Далила — остригает мне их, я делаюсь слабой, несчастной, злой.

<...> Мы одно целое, вот почему жизнь разлучает нас, ведь она создана из противоположностей, лишь одна смерть восстанавливает гармонию. Я могла бы привязать к себе мужчину, но потеряла бы сладостную иллюзию, видя, как проходит мимо вторая половина меня самой, которую всегда ищут, чтобы не найти никогда. Реальность жизни, возносящая нас к чистой идее, к абстрактному ощущению, к любви без слов, должна была показать нам, насколько мы разные — человеческие существа.

ЖИЗНЬ ОТРАЖАЕТСЯ В НАШЕМ *Я*, И БОРЬБА НЕВОЗМОЖНА НИ С ЧЕМ ИНЫМ... КАК С ЭТИМ *Я*

Я выиграла сокровище, которое ничто не способно у меня отнять — глаза, которыми я наделила Вас, неизвестный. Этот образ будет всегда стоять между ним и пошлостью любви. Если когда-нибудь он полюбит, он полюбит через мой образ, это никогда не будет ни уродливо, ни банально. Разве это не чудо, не воистину божественное творение, воссоздать другого? Мы прошли через рай, где ничто нас не преследовало, где ничто нас не искушало, который покинули по собственной воле, чтобы сохранить о нем смутное воспоминание, чтобы

этот образ запечатлелся в нас навечно. Мы создали страницу поэзии, природа одолжила нам свои декорации, наше сердце создало из них музыку.

Факты реальной жизни имеют начало, имеют и конец. <…> Факты же личной, интимной жизни сердца и мысли это эволюция, развитие. Они никогда не бывают изолированы друг от друга; неуловимые, они составляют неотъемлемую часть нашего состояния в данный момент времени, разветвляясь в нашем прошлом, испытывая воздействие нашего будущего. Невозможно заплатить за все это по справедливой цене. И чем старше мы становимся, тем больше мгновение растворяется в окружающей душу среде. Импульсивная молодость умудряется ценить чувства, события морального свойства как вещи в себе. Она борется с ними, рассматривая их вне себя самой, она желает, она спасается бегством, она страдает. Однако жизнь показывает, что все лежащее в основе нравственности человека таится в недоступной глубине сил или влияний, которые не есть мы сами, напротив, вся внешняя жизнь отражается в нашем *я*, и борьба невозможна ни с чем иным, кроме как с этим *я*. Нет уже более ничего, чего можно было бы желать или ожидать извне. Такая уж я есть, такой *он* создал жизнь. Стало быть, это *он* главный герой, это *его* надо обучить счастью, наслаждению, истине или обману. Это *он* решает за нас. Если наше *я* не есть поэт, не есть художник, к чему тогда все красоты искусства и природы? Если мое *я* не умеет любить, зачем ему все любовные истории? Если оно, это мое *я*, не боязливо, не разумно, где же тогда для него искушение? Если оно не умеет ничего брать, тогда все накопленные вокруг него сокровища нимало не послужат ему. Это на наше *я* следует сердиться за все ошибки и разочарования жизни. Для меня, поскольку я есть совокупность возможностей, способностей, опыта, для меня всякое новое, от рождения свежее ощущение смешивается в этой сложной среде. Нравственный талант должен заключаться в том, чтобы в меру владеть собою, дабы заставить подольше продлиться этому первому импульсу, который не есть мы, и, вместе с тем,

который — мы. Тогда бы мы смогли пережить чистые ощущения, испытать совершенно новые впечатления. Однако наше *я*, открытое всем ветрам, все, что мы чувствуем, без нашего ведома проникает в нас, и когда мы отдаем себе в этом отчет, действие уже давно свершилось, мы не встречаем ничего нового, это всегда наше старое *я*, более или менее обогащенное или обедненное чувством, таким, какое лишь ему одному присуще. И ход вещей составляет скуку жизни. Неспособные почувствовать, уловить того, что с нами случается свежего, молодого, нового, привнесенного извне, мы обречены на созерцание нашего извечного *я*, и нами овладевает скука. Боже мой, кто знает, почему так часто позволяешь себе пройти мимо прекрасного, что дарует жизнь, дает прямо в руки?

И все же своим дарованием, заключающимся в умении наслаждаться первым впечатлением, я обязана вещам, которыми богата, но которые не есть я сама: свежим ощущениям, радостным проказам и шалостям, бесчисленным воспоминаниям. Неужели и я тоже была создана для рабства? Или моей вечно растущей потребности в утонченности, артистичности, в простом, чистом ощущении мне недостаточно, а требуется еще и обман искусства, — нечто, что убивает, чтобы дать жизнь. Неужели звуки реальной жизни не имели бы больше никакого доступа в мир образов, который я себе создаю? Так ли уж необходимо, чтобы чувства, ощущения умерли, дабы я могла насладиться их тенью?

ТОРЖЕСТВУЮЩЕЕ ИСКУССТВО ПРОГОНЯЕТ СТРАХ СМЕРТИ...

Дорогой, дражайший неизвестный, не надо больше глядеть на меня такими человеческими глазами. Я слишком страдаю от этого. Превратитесь снова в чистую абстракцию, чтобы мы могли говорить друг с другом. Сейчас мне не хватает слов. Ваш взгляд притягивает меня. Я часами гляжу, согреваясь в лучах его теплого света. Пусть даже только духовно, обреченная на одиночество своего рас-

судка, я создала Вас, чтобы мы с Вами были вдвоем, а поскольку Вы все же есть *я*, мы с Вами станем единым целым. Ваши глаза наделяют Вас жизнью. Ваш голос уже перестал быть моим голосом. Вы хотите существовать, Вам это не удастся. Сами видите: действительность жизни восстает против Вас. У Вас нет никаких прав на существование. Оставайтесь тем, кем Вы были, — вдохновением для меня, неким *я*, неизвестным никому, кроме меня самой.

Оставьте мне реальную сущность моей жизни, дайте мне служить моему великому *я*, от которого не хочу отрекаться, оставьте мне мою жизнь, такую прекрасную в страдании. Вы лгали, суля мне радость. О! Лгите, обещайте мне это во сне. О! Оставайтесь абстрактным, не становитесь живым. Вы ведь говорили, что сильнее всего мы любим во сне. Так останьтесь же сном. Мне не надо от Вас ничего.

Не надо слишком уж задаваться, дорогой мой неизвестный. Это не Вас я люблю, а себя в Вас. Оставайтесь великим, оставайтесь мечтой, и я буду любить Вас до последнего вздоха. <…> И сейчас, пока Вас нет, послушайте: день великолепен, беспощадное солнце светит с самого утра, накаляя воздух. Все стараются найти прохладу в комнатах. Только я, девочка, рискую своей кожей. На вершине горы, что карабкается вверх по нашему саду, есть скамейка. Я остаюсь там разглядывать у себя под ногами живописный город с его предместьями. Все блестит, сверкает, веселится под солнцем, все видится под небом чистейшей голубизны. Никакого таинства, это просто почва жизни. И вот там, когда вокруг меня торжествует жизнь, я жду посланца из мира, которого на самом деле не существует. Мне тогда виделся он ангелом с раскинутыми белоснежными крыльями, серьезным и вдохновенным. Я поджидала его, чтобы поговорить с ним о славе, которой я страстно желала. Он должен был явиться, чтобы короновать меня художником. Я рассказывала ему о своих замыслах, просила помочь мне покорить мир силой таланта и бывала удивлена, заслышав визгливый голос гувернантки,

напоминавшей, что пора идти в школу. Вот видите, мы с Вами уже так давно знакомы.

Когда совсем еще ребенком, растянувшись ничком на животе на пляжном песке, я глядела на море, и когда каждая его волна призывала в страну грез, когда в своей маленькой кроватке я говорила о добрых святых и о великих мучениках, когда, резвясь на траве, я создавала миры, где цветы были живыми существами, а листва городами. И всегда был кто-то лучше других, столь великий, столь чистый, что для того, чтобы он любил меня, я тоже должна была стать <…> великой. Это были Вы. Вы присутствовали во всех моих любовных увлечениях, вот почему я осталась целомудренной. Тщетно пытаясь найти Вас, я не хотела никого другого. Любя Вас, мое сердце не познало страсти. Я осталась ребенком, маленькой девочкой, и пусть маятник говорит свое тик-так, будто жизнь уже сложилась, молодость прошла, я отвечаю ему, что это всего лишь обман. Как полагаете Вы, дорогой неизвестный, можно ли было бы с такими мыслями обрести наслаждение в жизни? Вы ведь чувствуете, не так ли, что нам надо бежать от жизни, не позволив повернуть ее фонарь к полупрозрачным лимбам[11], где нам с Вами так хорошо. Жизнь представила бы ужасный счет прожитому. В конце счета — черное пятно, это могила, к которой я теперь так близка. Какую жуткую дрожь дает осознанная мысль неизбежного конца — и столь близкого! Ничто не даст вам отсрочки. Надо покориться судьбе, упасть в эту зияющую дыру, не быть более ничем, оставить жизнь другим. Мне, мне, мой Единственный, мой Прекрасный. Спрячьте эту дыру своим эфемерным крылом. Торжествующее искусство прогоняет страх смерти, вечное искусство уже не заставляет больше оплакивать мимолетную жизнь. Умирая, я завещаю другим свою веру, свои верования, я не умираю.

Я… ЖЕЛАЛА БЫ ВИДЕТЬ ИСКУССТВО ПОВСЮДУ…

Жизнь так часто вызывает у меня приступы тошноты. Одно лишь искусство заставляет забыть об этом. Беда

тому, кто хочет создать жизнь из искусства. Я страстно желала бы видеть искусство повсюду — в предметах, которые нас окружают, в отношениях между людьми, в манере говорить. Учтивое воспитание было искусством, но его более не хотят. Люди предпочитают быть жесткими, грубыми, нелюбезными и считать себя в этом правыми. Человек это животное, и лишь одно искусство способно замаскировать зверя. Как страдаю я от всякого общения, такого неотесанного, от грубых слов, от безразличных жестов, от неприятного соседства. В моей личной жизни этот тошнотворный кухонный запах ежечасно доходил до меня. Рыцарство в отношении услужливых горничных, грубости в мой адрес, борьба неравна[12]. Я терплю, однако удовольствие от всего этого весьма посредственное. Все это, чтобы еще раз сказать Вам, дорогой неизвестный, о своем непреодолимом желании оказаться вне этой жизни.

Я есть сила и остаюсь ею. И никто не хочет видеть меня слабой. Чего бы только ни отдала я за капельку нежной ласки в ответ на приветливое внимание?

...Я... НЕ БОЛЕЕ ЧЕМ ЖЕНЩИНА, КОТОРАЯ ЖИВЕТ БЕЗ ЛЮБВИ

Вот Вы снова здесь, дорогой неизвестный, вернулись к своему изначальному состоянию. На сей раз Вы окончательно превратились в чистую абстракцию. Мечта продлилась недолго, храброй рукою я вернула себе свободу от собственного вымысла. Однако сердце мое охватила бесконечная грусть. Я вновь вижу свою жизнь, я знаю, что она была доброй и великодушной, посвященной великому культу, исполненной добрых дел, исполненной самоотречения и мужества. Такова моя жизнь, но я, Бог мой, как же мало значу я в этой жизни. Я восхищаюсь собой, пою себе дифирамбы, когда речь идет о моем действенном *я*. Но мое внутреннее *я*, кто хоть когда-нибудь пожелал его заметить? Ни единой обращенной ко мне дружеской мысли, ни единого ласкового слова. Все на свете грубят мне, судят меня, толкают меня

локтями, сбивают с ног. Больная или в добром здравии, грустная или веселая, я всегда должна быть на своем посту. Боже, этот ужас ничего не значащих словечек, когда сердце плачет от тоски. Я, умеющая отдавать все, как же не научусь ничего брать взамен? Я возвращаю каждого самому себе, ничего не оставляя для себя. Все, что я делаю в жизни, мне даже не засчитано. Меня рассматривают как некую природную силу, которая должна действовать, не спрашивая, как она работает. О! Если бы это хотя бы оказалось единственной жертвой моего Великого *Я*. Однако я вынуждена заниматься филантропией, вселяющей в меня ужас. Я должна забывать о себе ради каждого встретившегося существа. Жалобы несносны, надобно оставаться верной самой себе, но, в конце концов, я всего лишь человеческое существо, не более чем женщина, которая живет без любви.

Творчество уподобляет человека Богу. <...> Вы, маленький белый цветочек, столь любимый мной, который может быть унесен любым порывом ветра, Вы, который при первой просьбе о жизни должен быть принесен мной без угрызений совести в жертву, Вы, кого великое солнце правды никогда не должно увидеть, ибо оно заставит увянуть Ваши лепестки, Вы, не осмеливающийся существовать, кого мое сердце с нежностью согревает и хранит, Вы — ничто — все для меня в этих сгущающихся сумерках, когда жизнь дня с ворчаньем отступает, и приходит молчаливая жизнь сна.

ИСТИННО ВЕЛИКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА — ЗВЕЗДА ПЕРВОЙ ВЕЛИЧИНЫ — ЕЩЕ НЕ СОЗДАНО

Одно творение суждено мне создать. Это произведение началось с моим первым вздохом и только с последним закончится. Это произведение — моя жизнь. Еще ребенком я поняла сокровенные заповеди искусства. Я много работала, чтобы овладеть мастерством. Я обладательница идеи, которая может потребовать от меня всяких жертв. Вы знаете, как я это теперь понимаю. К тому же, человек, в которого я вложила всю свою веру, мне дорог.

Чтобы заявить права на него, я должна оставаться незапятнанной. Это моя единственная сила, то, что делает меня в его глазах несравненной. Вы чувствуете, как и я, что он толкает меня ко злу, дабы возвратить себе полную свободу. Тогда мы с ним создали бы семью, в которой, как у всех пар, есть за что прощать противоположную сторону, но я бы тогда покончила с собой.

Мое творение, над которым работаю, готовое вот-вот уже появиться на свет, пока еще не завершено. **Истинно великое произведение искусства — звезда первой величины нового возрождения — еще не создано**. Я остаюсь на своем посту. Я не позволю изгнать меня оттуда. Вы знаете также, что я люблю того, кто заставил меня столько страдать. День и ночь моя мысль трудится для него, я умираю для себя самой, чтобы когда-нибудь навсегда возродиться, я привязана к этому всеми фибрами души. Вот, дорогой мой, что между нами. Мы идем по жизни разными путями. И каждый из нас, чтобы заслужить любовь другого, должен остаться верным своему делу. А в реальной жизни мы не можем существовать друг для друга.

Однако в мире абстракции, чувств нам хорошо друг с другом. Наша любовь может длиться до бесконечности. Мы можем искать друг друга, минуя пространство, а главное, можем вновь и вновь вспоминать друг друга. Превратить воспоминания в чистую поэзию — это в нашей власти. Создадим себе прекрасную и поэтическую страницу любви, вне пространства и времени, вне всяких условностей, нечто такое, что заставило бы нас улыбаться даже в глубокой старости, где все было бы прекрасно, целомудренно и чисто, в согласии с двумя поэтами, двумя людьми, соединенными нежной привязанностью.

Жизнь, обычно такая прозаическая, преподносит порой непредсказуемые сюжеты. Моя жизнь ими богата. Наша встреча тому доказательство. Она настолько вне обычного. Как будто наши души действительно притягивались друг ко другу и встретились. <...> Мы почти ничего не получили друг от друга. Когда появился этот проект путешествия, нам обоим стало страшно. Это

трусость. Может быть, судьба посылает нам эти четыре недели, чтобы мы никогда не проклинали жизнь. Вы, как и я, знаете, что все — иллюзии, что надо создавать их себе, чтобы жизнь была красивой.

Стоит ли из опасения страданий упустить, быть может, прекраснейшую страницу жизни. Вы знаете: и то и другое неизбежно. Опасение — это грядущее страдание. Но за все платят страданием. Наша любовь может быть только тем, что она есть: много понимания, немножко нежности. Никогда мы не займем ни малейшего места в реальной жизни друг друга; в сокровенной жизни нашего *я* мы едины. Подумайте об этом. Давайте, может быть, проживем вдвоем, в чистоте идеального, эти четыре недели, вдали от жизни и людей, наслаждаясь взаимопониманием, зная, что это праздник без завтрашнего дня, прекрасный день без нового рассвета. И да придет потом страдание, принятое нами добровольно, сознательно, если оно и причинит боль, оно все равно будет прекрасным, а прекрасное — это единственное, что достойно быть пережитым. До вчерашнего дня я никогда с Вами так не говорила. Я поверила, что Вы, предназначенный совершить в жизни что-то доброе, нашли опору в моих интересах, чтобы вернуть себе свободу. Я почувствовала себя счастливой. Я увидела, что моя роль сыграна. Но вчера мне показалось, что я услышала в Вас какую-то личную теплую нотку, что-то относящееся непосредственно ко мне. И я подумала тогда, что, если бы набраться храбрости, суметь удержаться выше земного, можно было бы сотворить себе божественное воспоминание, в котором бы ничто не говорило о реальности, все было бы сновидением. Мы боялись проснуться. Теперь я ничего не боюсь. Решение я оставляю за Вами. <…> Ваши силы, Ваши желания. Я их знаю, но не знаю, что они значат для Вас.

Я НА ЧУЖБИНЕ В ЭТОЙ ЖИЗНИ…

Я люблю неизвестного, того, кто не объявляет мне войны, кто с интересом слушает мои бабьи россказни, кто не гасит лампу на моем празднике, кто не заставляет увя-

дать мои цветы. Он забавляется, разглядывая фантасмагорические картины, которые я показываю, он не отвергает моей руки, протянутой ему. Он никогда не говорит со мной о жизни. Зная, что мне этого не хочется, он оставляет мне мою мечту. Когда я больна, он не уходит, а у моего изголовья голосом матери рассказывает простые истории, такие трогательные, истории, что вызывают бессильные слезы. По ночам, когда я с такой страстью размышляю о великих вопросах искусства и жизни, он не поворачивается ко мне спиной. О! Какое страдание желать чего-то отличного от того, чего хотят все! Я на чужбине в этой жизни, я не понимаю ее языка.

Я ЛЮБЛЮ ЛЮБОВЬ, КОТОРОЙ НЕТ, КОТОРАЯ ПАРИТ НАД ВАМИ, БУДТО НЕВИДИМОЕ КРЫЛО

У меня нет веры в добродетели, такой у меня темперамент. Я не испытываю никакой радости от того, чтобы быть порядочной и учтивой. Думаю, мне бы даже доставило больше удовольствия быть непорядочной, если бы я могла. Но бесстыдство столь же скучно и бесцветно, как и добродетель, мужчины (мужчины и женщины) такие животные в этих вещах. Любовь глупа, пусть предназначенная судьбою. И никакие эротические сумасбродства не делают ее лучше. Я люблю вещи, которых не существует. Я люблю любовь, которой нет, которая парит над вами, будто невидимое крыло, неуловимая, как аромат. Любовь, что пробуждает желание оказаться в волшебных, очарованных краях, что заполняет голову образами, делает сильным, влечет к совершенству, наряжает в роскошные одежды, сотканные воображением, венчает вас короной идеалов, уподобляет Богу-создателю.

Я люблю страсть несуществующую, которая одним взглядом создает мир, которая одним пожатием руки вызывает сладострастие, которая заставляет млеть <...> от одного слова, которая всегда обещает. Я люблю искусство, не являющееся искусством, отдельными гранями сверкающее в творениях истинных

мастеров. Я люблю мысли, которые не являются мыслями и кажутся порой девственными в выражении, тая в себе предощущение бесконечности, которые при первых попытках мозга их уловить исчезают в бесконечности, откуда явились. Я люблю природу, которой не существует, — какую человек не в силах укротить, окружить своим творением, — то, что там, в другом месте, неведомо где, огромное, незыблемое, словно уснувший великан, который никогда не проснется. Я люблю все то, чего нет, как в тех, кто меня окружает, так и в том, что есть я сама, в том, что я чувствую.

Рукой, которая, возможно, хотела быть дружеской, но была со мной жестока, Вы коснулись самой потаенной струны моего сердца и ушли.

ЧУВСТВУЮ, КАК ВО МНЕ ШЕВЕЛИТСЯ... ПРЕЗРЕНИЕ КО ВСЕМ ТЕМ ПОЛОТНАМ, ЧТО СТО́ЯТ МНЕ ЖИЗНИ...

Если он, тот, кому я принесла в жертву Бога во мне, не «художник»[13], не воплощение нового творчества, моя жизнь становится самой чудовищной ошибкой, и слова, что сказала во сне моя мать, осуществились: «Прекрасное судно пошло ко дну».

Я стала жестокой с тем, кому посвятила жизнь. Порой чувствую, как во мне шевелится пренебрежение, презрение ко всем тем полотнам, что сто́ят мне жизни и не вызывают во мне восторга. Глупцы вокруг меня поддерживают мою веру, дороги мне, потому что поддерживают во мне очаг спокойного ожидания. Как человек к человеку, я чувствую к нему большую, совершенную симпатию; как женщина к мужчине — самоотверженную преданность с полным отсутствием уважения; как художник к художнику, я испытываю в отношении него веру, стоящую мне жизни. Но что такое жизнь женщины? Это творение. Если я сомневаюсь в своем творении, я погибла, пропала навсегда. У меня нет счастливых воспоминаний, у меня есть только список невероятных, бесконечных страданий.

Я ЛЮБЛЮ ПРЕКРАСНОЕ ВО ВСЕМ И НИЧЕГО КРОМЕ ПРЕКРАСНОГО

Я знаю, чего хочу: я хочу писать. Это Вы поселили во мне нестерпимую жажду, которую невозможно утолить. Я слоняюсь по мастерской, ничто, ну ничто больше не доставляет мне удовольствия, душевный покой, достигнутый ценой таких страданий, исчез, я словно узница собственного желания. И в сердце моем поднимается яростная ненависть к Вам, заточившему меня в эту тюрьму. У меня нет денег, которые я могла бы тратить на свое искусство, я не нахожу места, где бы заняться им, все против меня, и мое страстное, неистовое желание вопит во мне, просит, чтобы его удовлетворили. Мысли мои в возбуждении, заставляют вновь и вновь пережить образы, погребенные уже столько времени назад. Я ощущаю потребность в линиях, красках, все это крутится во мне, вокруг меня. Нынче утром я держала в руках кисти, они обжигают мне пальцы. О! Какое страдание, и это Вы, Вы всему виной!

Да, я люблю то, чего нет. Я люблю в тех, кого люблю, все, что вне реальности, вне Бога, который живет во всяком существе, ищущем добра и красоты.

Я страдаю от малейшего проступка против чувства прекрасного, я не осуждаю преступлений, в которых есть красота. Я люблю прекрасное во всем и ничего кроме прекрасного. Любя, я всегда восхищаюсь. Любовь моя — это не любовь чистая, я люблю всякое существо, однако это любовь, которая касается прежде всего души и которая воспринимает тело как нечто, без чего не обойтись. Я не знала грубой, животной любви. Я знаю все тонкости любви.

...ИСКУССТВО, КОТОРОЕ ВНЕ МЕНЯ, ИСКУССТВО СТОЛЬ ВЕЛИКОЕ, СТОЛЬ ИСТИННОЕ...

Я смиренно рассказала Вам о своей жизни, рассказала, чему подвергнусь, если возобновится борьба. Этим

утром он вернулся — безразличный, и вот я снова запряжена в свои обязанности: борьба с кухонной стихией, необходимость знать свое место. Мне страшно притронуться к тому, что есть, но, только притронувшись, я могу сделать то, чего Ваша ясновидящая нежность хочет от меня.

Мой дорогой настоящий неизвестный! Тот, кого я никогда не встречала, душа души моей, мысль моя! Вам ведома вся ложь этих писем, Вы знаете, что все сделанное — по сути только проявление моего стремления. Вы знаете также, что единственная правда этих писем — это мои чаяния, как и единственная истина моей жизни. Искусство, живопись, нежность, деятельность, исполненная понимания симпатия, красота, чувства, любовь, способность к самосовершенствованию, достойные мужчины — вот обо всем этом я мечтаю. Ничего из этого нет в реальности. Реальность заставляет меня выдвинуть длинное обвинение, так как все в ней выступает против вымыслов, о которых я Вам пишу.

Я заполняю свое сердце ложью, потому что жизнь опустошила его. Я придумываю себе красоту чувств, потому что слишком много уродливого вокруг меня. Мои письма — нравственное очищение. Когда я Вам описываю нечто полностью выдуманное, я начинаю сама в это верить, ощущать вокруг себя. Бедные цветы, живущие лишь с вечера до утра, ибо первый луч реальности заставляет их увянуть. Реальность состоит в том, что я живу в одиночестве, в жажде симпатии, в праздности, в бездействии, умирая от желания работать, обреченная на самые низменные жизненные потребности, не мечтая ни о чем другом, кроме искусства, утонченная во всех своих ощущениях и окруженная отвратительной грубостью, жертвуя собой без остатка и не встречая ничего в ответ кроме сытого эгоизма, обожая нежность и никогда, никогда не видя ее устремленной к идеалу, я живу почти в непристойной грязи.

Итак, все, чего не имею и чего хотелось бы иметь, я выдумываю в этих письмах. Я выдумала Вас самого — неизвестного — для того, чтобы найти симпатию и понимание, я придумала Вам прекрасные глаза, чтобы читать в них нежность, я придумала для Вас свою жизнь такой, какую хотела видеть, я Вам говорю о своих ночах, потому что о таких я мечтаю. И все это неправда. Я Вам говорю о вере в свое искусство и сама в это не верю, я хочу работать и знаю, что не сделаю ничего стоящего. <...> Все-таки правда: всегда и во всем я любила одно, во всем, во всех, — искусство, искусство, которое вне меня, искусство, столь великое, столь истинное, столь вечное, что, каким бы оно ни было, для меня оно одно является истиной, Богом.

Неужели мое письмо Вам оскорбительно? У искренней исповеди, что я Вам написала, не было иной цели, кроме как поведать Вам, почему мне так трудно сделать то, чего Вы от меня ждете: вновь взяться за работу.

Между нами все кончено. Вот Вы и перешли в область воспоминаний. Я так измучена, что мне хотелось бы на какое-то время уехать <...> одной, в полном одиночестве. Если бы я могла найти какой-нибудь способ перенестись в Италию! Как бы мне хотелось воочию увидеть искусство, настоящее, великое искусство.

Вы полагаете, я смогу вернуться к работе? Видите, как трудно Вам понять суть дела. Чего могла бы я добиться, пусть даже добившись в своей работе совершенства для себя? Пары-тройки неплохих полотен. Допустим, но я слишком люблю свое искусство, чтобы свести его к такой малости. Не работая сама, целиком посвящая себя работе того, в кого верю, я лелею надежду увидеть рождение истинного творения, которое, будучи пусть и не единственным в своем роде, стало бы выражением художнической веры, и для искусства в истинном смысле этого слова стало бы триумфом. Он достоин это пережить.

Между Вами и мною все кончено. Я больна и вызываю жалость, я испытывала ненависть к своему жен-

скому окружению, а от мужчины, которому я дала все, не вижу ничего, кроме грубости в отношении себя.

...ЕСЛИ НЕ СЧИТАТЬ ИСКУССТВА, МЫ НЕ БЫЛИ СОГЛАСНЫ НИ В ЧЕМ

Любовь идеальная, единственная, какую я люблю, заключается в маленьких остроумных шутках, в мгновениях молчаливого согласия, чувства, во взаимопонимании, в деликатных тонкостях сближения, в заботливой предупредительности сердца, во внимани к душе.

Но, что причиняет мне самые мучительные страдания, так это недостаток сентиментальной, чувственной любви со стороны того, кто мне всех ближе. Я люблю его до такой степени, что готова отдать ему жизнь, он же любит меня больше, чем кого бы то ни было, и тем не менее, если не считать искусства, мы не были согласны ни в чем. И он оставляет в моей жизни бесчисленные лживые метки. Царство челяди, всевозможные заурядные и пошлые истории. Его манера понимать любовь, его отсутствие интереса ко всему, что меня волнует. Однако в искусстве он понимает меня больше, чем это даже можно себе представить, и через это он целиком привязан к моему *я*, к лучшему во мне.

...АНАЛИЗ УБИВАЕТ СЕРДЦЕ

Мой дорогой неизвестный.
Я снова раздвоенное существо, думающее одно, делающее другое, видящее себя живущим и чувствующим, чей анализ убивает сердце. Эта двойственность моего *я* есть кара, боль моей жизни — радости, прожитые целиком и полностью не для себя. Мне остается грезить о них. Поскольку все совершенно осознанно, и я — искушенный судья, мечты, которые я порождаю, служат осуществлением гармонии между всеми противоречиями во мне самой, совершенно прекрасные, они достойны заменить несовершенные радости жизни.

...неизвестный — это... персонификация моей веры в человека

Есть чувство, которое дает самое полное удовлетворение: это слепая вера, неважно во что. Если б встретить кого-то, в кого можно поверить глупо, слепо! Это была бы сила, потому что даже ложная вера — это сила. Моя беда в том, что я не верю, не уважаю то, что люблю. Поэтому неизвестный — это, прежде всего, персонификация моей веры в человека. Неизвестный не может ошибаться, неизвестный — всегда настоящий, неизвестный — всегда лучше всех. Он велик в своих чувствах, он благороден в поступках. Это великое притяжение. Я никогда не чувствую в нем отвратительной мелочности, пошлой лжи жизни. Он прежде всего джентльмен, доблестный рыцарь. Он твердый, сильный, справедливый и к тому же нежный и любящий. Его часто и описывали таким, но поскольку никогда не видели, он остается неподражаемым. Он такой сильный, что может быть любящим, и его любовь — это отдохновение, потому что с ним нет места сомнениям и страхам.

Таков неизвестный. Посмотрим на других.

Самый порядочный из всех известных мне мужчин сказал совершенному существу, женщине, которую он обожает: «Ты должна себя чувствовать счастливой, что у тебя такой муж, как я. Ведь другие, знаешь ли, бьют своих жен». Моя прелестная подруга вышла замуж без любви, считая себя любимой, по совету родителей, видевших в женихе совершенно порядочного человека. А этот господин признался мне, что женятся, в конечном итоге, на красотках, которых иначе не заполучишь.

...ни у кого нет веры, вздох сопровождает каждый порыв...

Все оканчивается, даже иллюзии. Даже воспоминаний не осталось, потому что действительность их изменила.

Нет ни прошлого, ни будущего. Что-то меня печалит, что-то напрасно усложнило мою жизнь. Я не хочу больше об этом думать. Моя переписка с неизвестным страшно страдает от вторжения реальности в наш мир мечты.

Я его очаровала, он последовал за мной. Он понял меня, полюбил меня. А теперь хотел бы избегать меня. Я никем не могу быть для него, я должна позволить ему избегать себя. Я так жалка, находя столько удовольствия в его любви, так желая ее. Вот от этого надо избавиться. Отнестись к этому так, будто меня это не касается.

Мой дорогой неизвестный, помогите мне прожить эту страницу жизни. Если бы это были Вы, любая мелочь стала бы другой. Счастливые оба, мы наслаждались бы в солнечном свете, в ослепительном сиянии радости пребывания вдвоем и взаимного понимания. Мы бы углубились в природу, где все было бы созвучно нам. Мы бы любовались произведениями искусства, читали бы, думали бы вместе, наши воспоминания были бы так прекрасны. В жизни все иначе, ни у кого нет веры, вздох сопровождает каждый порыв, спрашивают себя о причинах, заглядывают в будущее, все усложняют, <ни на что> не осмеливаются, портят все в себе и вокруг себя.

«Я ЛЮБЛЮ» ДЛЯ МЕНЯ ОЗНАЧАЕТ «Я МЕЧТАЮ»

Я больше не верю даже в Вашу привязанность. Мне кажется, что Вы ее потеряли по дороге. Я в холоде, без желаний, без удовольствия, без иллюзий. Это для меня самое тяжкое состояние души. Я чувствую себя так далеко от Вас, будто Вас действительно больше нет. И я больше не думаю о том, что было. Вот оно, каким мелким, лживым, уродливым кажется это прошлое, а ведь совсем недавно оно меня очаровывало.

Сон в летнюю ночь с пробуждением в осенней грязи. Больше ни слова о Вас. Вы сами этого захотели, отрекшись от меня, сделав из меня зло, из меня, желавшей быть Вам в радость.

Когда я говорю «люблю», я говорю не то же самое, что говорят другие. Вы ошиблись в словах. «Я люблю»

для меня означает «я мечтаю». Вы разбудили меня, я лишилась грез. Я больше не люблю.

Дорогой неизвестный! Вы знаете то, чего никогда не узнает никто другой. Моя борьба с собой тщетна, я Вас люблю, потому что Вы все-таки неизвестный. В этой привязанности мало человеческого. Ее нить разорвется. Не должно остаться ничего. Я бы хотела, чтобы Вы действительно могли прочитать эти письма, чтобы Вы этого захотели. А я хотела бы работать. <...> Моя вера умерла, моя надежда мертва, моя молодость прошла, я сломлена гнусной, унизительной жизнью. Я страдаю от омерзительной связи. О! Ведь он верит в меня как в художника, а я в это не верю. Господи Боже мой, какое ужасное страдание.

Я хочу работать. Это навязчивая идея. У меня прямо сердце болит от нестерпимого желания писать цветом. Я с невероятной напряженностью вижу, как лица, образы проходят у меня перед глазами. Проанализируем, если это возможно. Почему больше не работать? Зачем снова работать? Мне не хватало веры, а привычка ставить себя на второй план довершила дело. Действительно ли я настоящий художник? Да. Являюсь ли я женщиной? Увы, да, да, да. Могут ли эти двое идти вместе, рука об руку? Нет, нет, нет. И теперь, после четырех лет воздержания, это возвращение веры!

...Я НАСЛАЖДАЛАСЬ ВОЗМОЖНОСТЬЮ БЫТЬ С ВАМИ СВОБОДНОЙ В СЛОВАХ И ЧУВСТВАХ

Разлука для любви, что ветер для огня. Маленькую гасит, большую раздувает.

Вы сказали мне, что уходящее чувство не стоит того, чтобы его удерживать, Вы дали мне понять, что Ваше ко мне — велико. И, стало быть, Вы его сохраните. Вы сказали мне, что напишете, когда подумаете обо мне немножко. О, Вы так умны, Вы так тонки, Вы в таком созвучьи со мной. И потерять Вас! Нет, я не верю, что это возможно. Жизнь свела нас, и вчера опять судьба встала на нашу сторону. С Вами я забываю все реальное, чтобы

оценить чувство, что я — это сердце, душа, ум. Вы меня любите, я это знаю. И поэтому мы так трудно расстаемся. Вы меня любите. О, я верю этому. Как хорошо знать, что Вы меня любите.

Вы часто говорили мне, что принципиально никогда не говорите «я люблю», но не отказываетесь сказать это другими способами. Бог мой, как мне нравилось флиртовать с Вами. Зная, что Вы меня любите, и не желая ничего сверх того, я наслаждалась возможностью быть с Вами свободной в словах и чувствах. Никто, никто не был для меня лучшим спутником. Как мы оба любим мир фантазии, как Вы чувствуете поэзию, красоту всех граней жизни и сердца! О, мой дорогой, мой белый цветок, как я Вас люблю любовью, которой никто другой не понял бы. Мы всегда чувствуем вместе, мы чувствуем на расстоянии. Вы знаете, я доказывала Вам это не один раз. Я знала все, что с Вами происходит. И я Вас так хорошо понимаю.

Если бы Л.[14] хотел любить меня немного более открыто, более горячо. Если бы я нашла в нем мысль, которая следовала бы за мной, заинтересованную симпатию. Но он отдает их другим и своему искусству. Я оскорблена им. Какие усилия я предприняла, чтобы снова привязаться к нему, чтобы забыть в его объятьях горе, меня грызущее. Зачем <...> просить понять тебя, если тебя покидают, и тот, кого я люблю, не хочет знать меня как личность. Отсюда все мои страдания. В течение десяти лет мой слух был замкнут для всех. А теперь глаза, любящие и понимающие меня, преследуют меня всюду, и, может статься, я их никогда не увижу.

ЕСЛИ СУЩЕСТВУЕТ ИСКУССТВО, ТО ЭТО ИСКУССТВО ЛИРИЧЕСКОЕ, СУБЪЕКТИВНОЕ, ФИЛОСОФИЧЕСКОЕ

Мое человеческое *я* в своих началах есть не что иное, как *я* ребенка. Внешний мир для него в этом возрасте — мир высший. Он довлеет над ним и является для него источником впечатлений. Отсюда живость ощущений, богатство образов, неожиданность выражения. Свидетель-

ство тому — искусство молодых народов, народная поэзия, язык детей. Это все, существующее вне меня, играет восхитительную роль: эпос, ожившая религия, монументальное произведение, соперничающее с творением природы. Со временем мое *я* становится все сложнее, оно усваивает весь опыт, все пережитое, оно становится силой, которая подчиняет себе все, что его сковывает. Изумление юной души при виде окружающей красоты сменяется потребностью понять. Художник во мне становится ученым. Свежесть первого впечатления разрушена анализом, опытом, логикой.

Если существует искусство, то это искусство лирическое, субъективное, философическое. Это мое *я* выступает в качестве произведения искусства. Стало быть, есть два пути наслаждения жизнью. Один из них заключается в том, чтобы держать свое *я* на расстоянии от окружения, чтобы сохранить способность видеть во Вселенной, вокруг, нечто иное относительно собственного отражения. Это означает любоваться каждым солнечным лучом, каждым встречным существом, как некой вещью в себе, не переводя на самое себя. Художники, наделенные таким воображением,— Бёклин, Бёрн-Джонс, Пюви — наслаждались этим даром. Для них мир не заключается в их собственных *я*, он живет своей жизнью, а им остается лишь чувствовать, постигать, истолковывать. Таким образом, они становятся творцами нового мира, никому не известного и невидимого. Они кажутся прорицателями — eine Urkraft*.

..УТОНЧЕННЫЙ КУЛЬТ СВОЕГО *Я*...

Люди со сложным, запутанным *я* «гасят» его обо все, что их окружает. Средство получать удовольствие от жизни для них — это сделать свое *я* насколько возможно блистательным, чтобы все прикасающееся к нему засверкало отраженным блеском. В искусстве это такие художники, как Рембрандт, Веласкес, колористы, Штук и другие — люди, которые видят через свое *я*,— фантастическое или реали-

* Ссылка приводится на странице рукописи. *Eine Urkraft* (нем.) — мощь.

стическое, чувственное или лирическое, философическое,— но неизменно доминирующее, определяющее *я*. Утонченный культ своего *я* необходим им всем, независимо от направления, которого они придерживаются. А затем идут обычные, заурядные люди, которые живут просто, потому что живут. У этих притуплено ощущение собственного *я*. Они таскают его, словно стекло — тусклое, мутное, немытое, видя все сквозь его скуку.

...НЕСОВЕРШЕННОЕ НЕДОСТОЙНО БЫТЬ В ИСКУССТВЕ...

Я существо, наделенное энергией и интеллектом, у меня душа творца, и я обречена на леность, на ничегонеделанье. Я люблю искусство со страстью настолько бескорыстной, что когда мне показалось, будто служить этому искусству лучше всего я смогу, отказавшись от себя, чтобы другой добился успеха, я это сделала. <...> Это оказалось так сильно, что смогло выдержать все бури. Любя меня, Вы подточили, Вы разрушили покой, безмятежность моей жизни, словно некий неуловимый, неощутимый поток. И Вы говорили мне, словно я была всего лишь трусихой, просто боялась прекрасной жизни в одиночестве, целиком посвященной работе, мукам творчества.

Моя несчастная жизнь, искалеченная столькими печалями, уже позади, а впереди не ждет ничего кроме старости и смерти.

Суровая логика моего бедного мыслящего *я* с состраданием и жалостью улыбается порыву моего *я* художника, моего любящего *я*. В душе у меня ад. С одной стороны, видения прошлого, мои возвышенные надежды и чаяния, моя суровая молодость, воспоминания о матери, мои успехи, моя страсть, моя религия искусства — все, что и есть мое *я*. С другой — все мои падения и потери, все непристойности и грязь, однако есть логический, здравый смысл, свидетельствующий, что несовершенное недостойно быть в искусстве.

...Вы — это все, что я люблю в себе

Мне доводилось подвизаться в роли кокотки и кухарки, сиделки и гувернантки, чтобы поставить на службу большому искусству дарования, которые, как мне кажется, способны создать новое. Ужас моих нынешних мучений возрастает при каждом воспоминании. Как же я умоляла Вас никогда не касаться этой стороны моей жизни! Что сделали Вы из меня? Вы — это призыв к идеалу, голос, которому я не в силах противиться, которому отвечает во мне все — мое существо и моя жизнь. Он — это слово реальности, он — это истина, неизбежность, смысл, все, что всегда берет верх над всем. Он победитель. Всегда будут думать, что я больна любовью к Вам. Да, потому что Вы — это красота моего *я*, Вы — это все, что я люблю в себе. Вы — язык моего сердца. Однако ни Вы, ни я, ни мое сердце, ни язык наш не созданы для жизни. Нам суждено погибнуть, нам суждено исчезнуть.

Я одинока — намного более одинока, чем если была бы одинока в действительности, и я не могу испытывать радости от того, чтобы быть такой, какая есть на самом деле. Никто не слышит моих жалоб, но они рыдают во мне денно и нощно. Я словно раненый зверек, который прячется в свою норку, пытаясь исцелить раны или умереть там. Это душа моя должна воспрянуть от испытаний — нестерпимых, отгораживающих меня от будущего, либо уж нырнуть, кануть в небытие. Как возродиться? Время прошло, и не хватает веры. Одна лишь страсть остается и рокочет во мне какими-то яростными желаниями. Я хочу работать до потери рассудка — и тут же рядом со мной голос разума, раздраженный, злобный, протестующий, говорит мне, что это безумие.

О!.. Какое же страдание причиняет чувство утраченного времени

Пианино плачет рядом. Я плачу вместе с ним. Как знать, может, эта любовь была нужна мне, чтобы пробудить

во мне художника, но почему, почему так поздно, теперь, когда жизнь уже прожита?

О! Тогда какое же страдание причиняет чувство утраченного времени. Какое безысходное отчаяние, Господи! Дайте мне ясное виденье, не предавайте меня, мой Боже. Не обрекайте меня на ужас совершения преступлений против сияния Вашего Божества, живущего во мне, не позволяйте разрушить своими собственными руками счастье, которое Вы мне ниспослали.

КРАСОТА ДОСТОЙНА КУЛЬТА КАК ИСТИНА

Поскольку из всего сущего на самом деле ничто не достойно существования, одна лишь эволюция к лучшему все еще является единственной истиной. Поэтому все, что стоит на месте, загнивает, соприкасаясь со временем. Нас притягивают новизна формы, поиски лучшего. Есть еще и абстракции. Идеи, в которых жизнь видит лишь немногие стороны. Красота достойна культа как истина. Идеи в своей чистой абстракции претендуют на большее. В реальной жизни мы не видим ни красоты, ни истины. Все ложно, все мнимо. Я не знаю ни одной игрушки человечества, которой не смог бы ниспровергнуть скептицизм.

Я ОБОЖАЮ СВОЮ ЖИЗНЬ… Я ПРЕЗИРАЮ СВОЮ ЖИЗНЬ…

Я была ребенком, когда попросила Господа сделать меня художником. И Господь внял моей молитве. Я художник. Господь в своем милосердии дал мне все. В этом вы правы. Но именно потому, по этой самой причине, я чувствую себя ответственной за свою душу. Это она поставлена сейчас на карту, это ее я защищаю, это ей я хочу воздать должное.

Возможно, мой талант был истиной, некой большой силой. Когда я вновь вспоминаю об этом, меня охватывает ужас. Вот оно, отчаяние! Кошмар моего нынешнего состояния. Глубина моих страданий!

Я обожаю свою жизнь, она так полна истинной поэзии, больших идей, прекрасных чувств, всего того, что неведомо простым смертным. Я презираю свою жизнь — богатую и ничего не давшую, позволившую задушить себя в духоте обыденности. Между этими двумя ощущениями и мечется моя душа, всегда жаждавшая красоты и добра.

...КОГДА ЗЕМНЫЕ ВЕЩИ ВНОВЬ ОБРЕТАЮТ ИСТИННУЮ ЦЕННОСТЬ

Я всегда судила свою жизнь, исходя из мысли о смерти, о том последнем мгновении, когда все земные вещи вновь обретают истинную ценность. Я видела, с каким достоинством умирали люди, достойно жившие, и смерть представлялась мне спокойной, безмятежной, прекрасной и величественной после жизни — спокойной, прекрасной, величественной, исполненной служения долгу. И именно исходя из чувства долга, я строила линию своего поведения, следуя примеру тех, кого любила. Я знаю, что исполненный долг — вот истинное удовлетворение жизни. И именно к долгу, который мне суждено было исполнить, я всегда стремилась. Никогда не подчиняла я его игу собственного желания. И именно долг, который мне до́лжно было исполнить, ускользающий от меня, долг, смысл которого я пытаюсь уловить, понять, разрывает меня на части. Есть долг, обязанности по отношению к другим, и долг по отношению к самому себе, к собственной душе. Долг по отношению к другим всегда ясен, и вот этот самый долг я всегда скрупулезно исполняла. Я была и по-прежнему остаюсь той, какой должна быть для других: доброй подругой, преданной дочерью, всегда готовой прийти на помощь, искренней и деятельной.

Куда меньше вспоминала я о долге перед собой. Я личность одаренная. Удалось ли мне реализовать свои таланты, воздать им должное? Не слишком ли позволяла я вовлекать себя в жизнь других? Не разменяла ли себя на мелочи вместо того, чтобы стать настоящей, истинной

ценностью? Это самая болевая точка моей души: моя любовь к самой себе, к своему *я*, а также мысль, что я растратила себя попусту, пустила по ветру. Не знаю, куда эта борьба с самой собой вела меня, к моей погибели или к моему спасению? Однако Вы заставили меня вспомнить о долге перед самой собой, и за это я с любовью благодарна Вам. Моя жизнь — та, какой живу, — для меня тайна. <...> Если мои эгоистические мысли и толкали меня к тому, что превратилось во зло, я искупила все это годами почти несравненного нравственного героизма. Если Л. стал художником, каким я его воображала себе, то этим он обязан мне, и это — прекрасное творение. Я страдаю от обыденности.

Я могла бы быть художником, свободным, одиноким, но надо было становиться им с самого начала. А я провела жизнь в заботах о других. Мама — единственная несравненная женщина — удивительно, как никто другой, понимала, откуда идут все беды моей жизни. Она хотела предостеречь меня от жалости и чрезмерной сентиментальности. Она говорила, что самое прекрасное ее наследие — это мое искусство, она оставила мне какое-то количество денег, чтобы мне не пришлось чувствовать в мужчине хозяина. О! Мама, мама, ты моя истинная звезда, ты моя единственная страсть, ты моя истинная молодость. Мама, моя обожаемая мама, на закате дней именно твое имя произношу я как синоним всего, что очаровывало, восхищало меня в этой жизни. Не будь тебя рядом, что стало бы со мной? <...> Мой отец испытывал ко мне бесконечную нежность, и благодарность моя безмерна. Папа хотел обеспечить мне отрадную жизнь, лишь он один был нежен со мной.

...И НИЧТО НЕ МОЖЕТ МНЕ ОБЪЯСНИТЬ, ПОЧЕМУ Я, ПРИНЦЕССА, СТАЛА ПАСТИ ПОРОСЯТ?

О, мой неизвестный! Сердце мое взывает к Вам. Вы единственный, кому я могу сказать обо всем, что заставляет меня страдать. Хранить внешнюю невозмутимость, делать вид, что веришь, а на самом деле думать

только о Вас, о Ваших глазах, о Вашей привязанности,— вот моя боль.

Мой дорогой неизвестный! Судьба посылает мне нежного друга, того, кто любит преданно, как рыцарь. Чувство, которое он испытывает, облагораживает его, это правда доброй любви. Отдаю должное. И вот я, любящая любовь, остаюсь равнодушной ко всем этим добрым, правдивым и нежным словам. Я буду добра к этому отважному сердцу, я сделаю все, чтобы вести его к свету, чтобы сохранить для него веру в идеал. Но мои уши глухи к этой музыке чувств. Я слышу другой голос, я вижу другие глаза. Великая печаль охватывает меня. Почему этот, а не тот?

И в этот холод повседневных отношений падают Ваши слова, Ваши взгляды, о, мой неизвестный! Вы, говорящий об обожаемой работе под музыку любви в качестве аккомпанемента. Вы говорите: *работайте, будьте одинокой, но великой, будьте печальной, но будьте творцом, страдайте, но действуйте и разрешите обожать себя издалека, как кумира*. Не это ли было мечтой моей жизни! Вся моя юность была посвящена работе. Как грустная Пенелопа, я снова и снова начинаю ту же работу, петлю за петлей я снова и снова тку свою жизнь, мысленно проделывая путь, который привел меня туда, где нахожусь. И ничто не может мне объяснить, почему я, принцесса, стала пасти поросят?

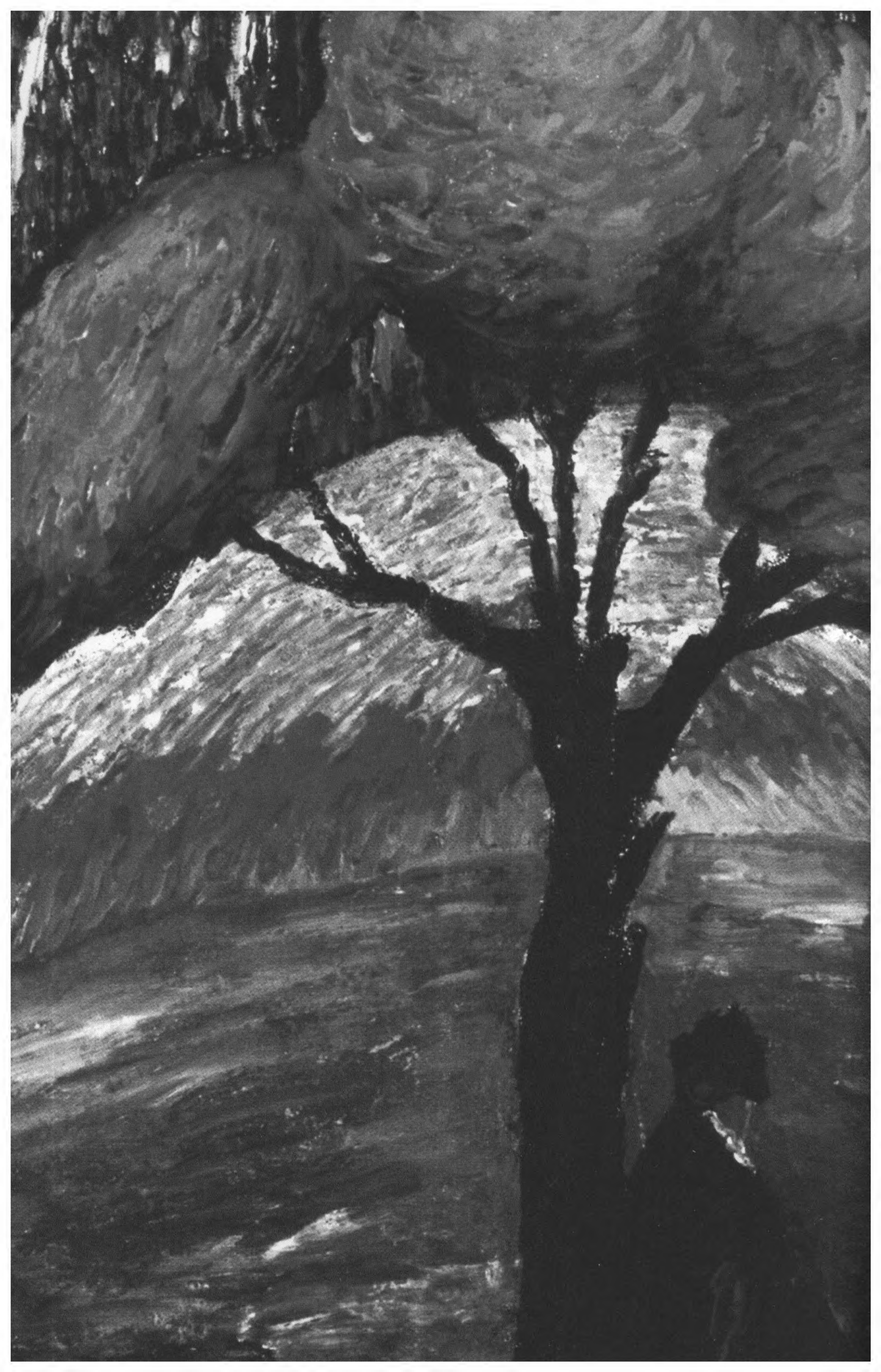
Я сознаю, что всегда проявляла благородство, не желая подчиняться каким-либо низким или эгоистичным инстинктам. Я не ведала страсти, тщеславия, самые прекрасные звезды небосвода совести служили мне проводниками. Куда они привели меня? Прошла неделя. И многие еще пройдут, а от Вас ко мне ничего не придет. Только мои мысли будут сновать туда и обратно, перемалывая ту малую толику реальности, которая владеет ими. С человеческой точки зрения, между нами не было ничего, кроме нескольких очень абстрактных разговоров, легкого флирта в почтовых открытках, нескольких мгновений сентиментальной интуиции и холодного душа разлуки, поцелуя в плачущие глаза.

Но Вы, сильный своей человечностью, Вы бросили ей слова изумления ее фантастической слабостью и ушли, оставив одну в отчаянии. Она не смогла избавиться от тяжести, которую Вы на нее взвалили, и не сумела быть женщиной, мечта. Никогда больше не встретите Вы принцессу, никогда не услышите историй о стране несбыточной мечты. Никогда больше веселый голос не споет Вам неведомых мелодий, никогда не увидите Вы прекрасных цветов, великолепных птиц, фантастического солнца и таинственной луны, которые показывала Вам принцесса. Все умерло: цветы, птицы, солнце и луна. Осталась только жизнь с привкусом пережитого. Храните воспоминание о принцессе, веселой принцессе из страны химер. А у нее на память о Вас останутся все печали реальности.

Она Вам дарит на память все великолепие сна в летнюю ночь!

Прощайте!

ТЕТРАДЬ ВТОРАЯ 1903–1904



1903–1904

…БЫТЬ ОДИНОКИМ В СВОЕМ СОЗИДАНИИ,
В СВОЕЙ МЫСЛИ, ЕСТЬ НЕСРАВНЕННАЯ РАДОСТЬ…

Несмотря на то, что в природе все повторяется, происходит это всякий раз иначе. Жизнь уходит капля за каплей. Только смерть возвращается, чтобы на всем запечатлеть свой девиз: никогда больше.

Всякий, кто хоть чего-нибудь стоит, всегда одинок. Он радуется, что несет в себе нечто недоступное пониманию других. Чем выше поднимаешь интеллектуальную планку, тем больше изолируешь себя от других. <…> Возможно, это единственное истинное удовлетворение, которое человек способен испытать от самого себя: вместить в себе весь мир. Всякий художник-творец одинок по своей сути, потому что он — творец, иными словами, некто видящий, чувствующий, называющий именами вещи, которых никто не видел до него, никто не чувствовал, о которых никто не говорил. Одиночество мысли есть не что иное, как источник наслаждения. Созданное и непонятое творение огорчает лишь того, кто стремится добиться признания всего мира. Большой мастер не может добиваться признания публики. Так что, быть одиноким в своем созидании, в своей мысли, есть несравненная радость, способная в то же время причинять страдания, ибо сомневаться в себе свойственно по природе тем, кто выше всех сомнений. Интеллектуальная жизнь — она иная в каждом. Творческая сила всегда уникальна. Желать, чтобы поняли твое духовное *я*, все равно, что признать себя недостойным его. Другое дело жизнь душевная. Чем больше сосредоточивается мысль, тем больше ищет выхода чувство. Быть наедине со своей мыслью прекрасно, быть наедине со своею душою грустно. В конце жизни,

изрядно заполненной разочарованиями и печалями, приходишь к тому, чтобы заменить душу разумом, чтобы чувствовать себя хорошо в одиночестве. Но нельзя отрицать: кто не шагает на двух ногах рассудка и души — безногий инвалид. Такая двойственность в нас — источник всех душевных драм.

Л. воображает, будто одинок, потому что одинок в художественном творчестве. Для него «одиночество» означает быть художником.

Для меня «одиночество» означает лишение того, что составляет сущность моего *я*. Я одинока, потому что у меня похитили часть меня, я одинока, потому что мне не хватает моей работы. Я одинока, потому что в краях, где так приятно находиться в одиночестве, где ваша индивидуальность, как в зеркале, вглядывается в самое себя, где слышишь свой голос, как откровение, где разрываешься на мелкие части, оставаясь единым целым, где всякое движение есть зарождение, роды, — там твое *я* не раздваивается, ибо у него, как у существа творческого, отрезаны руки, — я одинока, потому что мое *я*, от меня отделенное, не возвращается ко мне в творчестве. <...> Любящее сердце добродушно, оно счастливо малым. Сердце же думающее — чудовище жестокости, оно уничтожает все, к чему прикасается, оно создает вокруг себя пустыню, и крошечные хрупкие растеньица — чувства — умирают под палящим солнцем анализа. Нет более одинокого, чем тот, кто думает чувствуя. Он не принадлежит самому себе, ему не принадлежат другие. Это отрицание всего, что он есть.

ТОТ НЕ ХУДОЖНИК, КТО ХУДОЖНИК НА ЧАС...

Мужчина со вкусом равноценен женщине со вкусом. Один изобретает жилище, другая — одежду. Отсюда <от этого положения> до того, чтобы стать художником, целый мир. Быть художником равнозначно тому, чтобы иметь другое восприятие и другое мировоззрение относительно кого бы то ни было в этом мире. Быть художником не означает сочетать линии и краски, не

означает быть искусным в том или ином искусстве, это значит иметь свой мир с выразительными формами, его передающими. Всякий художник уникален постольку поскольку вносит в искусство от себя то новое, что принадлежит только ему. Тот не художник, кто художник на час — лишь в свою пору или только в своем ремесле.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЕНИЕ — ЭТО МЫШЛЕНИЕ ПОСРЕДСТВОМ ФОРМЫ

Искусство — это восприятие жизни, которое находит свое воплощение в формах, подсказанных механически: звуком, цветом, линией, словом. Суть искусства в том, что замысел тесно связан с воплощающей его формой. Художественное творение — это мышление посредством формы. В то время как обычное мышление свободно от всяких форм, художественная идея не что иное, как сама форма.

Ценности добра и зла выражаются для художника в прекрасном и уродливом. У него нет иных представлений о морали кроме красоты и уродства, хотя те, кто не являются художниками, способны понимать ее лишь в терминах добра и зла, иначе говоря, полезного и бесполезного, приятного или неприятного. Художник лишен желания обладать, которое для человека «обыденного» обусловлено разницей между приятным и неприятным, хорошим и плохим. Если художник хочет обладать чем-либо, то для того только, чтобы отдать, вернуть назад. Художник дает, остальные лишь принимают, усваивают. Поскольку художник и «все остальные» воспринимают жизнь с противоположных сторон, им невозможно понять друг друга. Человек со вкусом — между ними. Он понимает художника в его созидании и понимает публику в ее желаниях. Он устраивается, чтобы его жизнь была приятной.

ИСКУССТВО НЕОБХОДИМО, ЧТОБЫ ИСЧЕЗЛА ЖИЗНЬ

Жалкое скопление человеческих существ в ничтожном пространстве, живущих в течение ничтожного времени,

мы чувствуем, что такое *всегда, никогда, бесконечность, вечность*. Эта способность человеческого мозга заменить собою реальность вещей есть для меня предмет почитания и поклонения. <...> В этом истинный принцип искусства, его основа, его логика. Искусство необходимо, чтобы исчезла жизнь. Иллюзия, обман, имя которому искусство, заменяет жизнь. Мне знаком этот обман, и я прибегаю к нему, чтобы украсить цветами все безобразия жизни. Радости и страдания превращаются для меня в звуки, краски, и я играю ими как луна, странствующая в окружении черных завитушек облаков. <...> Вот видите, каково чудо искусства. Если у меня нет картины, которую я могла бы Вам подарить, у меня есть, чем Вас удивить,—чудесным творением, зреющим внутри меня. Здесь рождаются миры, всякий раз новые, всякий раз другие. Какая галерея образов! Какой музей сокровищ! И я—творец всего этого, мэтр, владыка, вольный все уничтожить и вновь воссоздать. О! Друг мой, я омыла глаза слезами, я хорошо осмотрелась, заглянув внутрь себя, и теперь улыбаюсь Вам перед этой луной, на которую Вы глядите в печальной задумчивости. И мой образ, образ души художника-творца, возвышается в моих собственых глазах.

...ЛЮБОВЬ ТРУСЛИВАЯ... ПЛАКСИВАЯ... ВНУШАЕТ МНЕ ОТВРАЩЕНИЕ

Вчера случилось столько всего, напомнив о Вашем существовании, мой дорогой неизвестный. <...> Если любовь не сила—она зло. Если она приходит, чтобы ослабить интерес к работе, если она вызывает разлад между головой и сердцем, она есть зло. Поскольку для меня любовь остается неким усилием, стремлением всего моего существа к лучшему, к совершенству, я не способна воспринимать ее иначе как вдохновение, позыв к работе, как гармонию всего своего существа. Любовь это безмятежность, любовь это радость. У любви ясное лицо и приятные воспоминания. Чувствуя себя любимым, ничего не боишься. Вот так понимаю я лю-

бовь, и вот почему любовь трусливая, скрытная, нищенствующая, любовь плаксивая, любовь болезненная — все это внушает мне отвращение.

Я говорю, что страдание прекрасно, я, так много страдавшая телом и сердцем, должна бы испытывать страх перед страданием. А я провозглашаю его прекрасным, ибо это своего рода рычаг, позволяющий подняться над собой, потому что, разочаровывая вас в реальности, оно заставляет вас грезить о вещах невозможных, действовать в вас посредством искусства, упрощая, приобщая, стилизуя вашу сущность. Страдание, на самом деле, есть эстетический элемент морали. Радость так же прекрасна, как страдание, если она воспаряет к высотам, достигает высшего напряжения. Ведь радость — это наивысшее страдание. Утративший все плачет, однако надеется, ибо таков человек. Достигший всего ликует, но дрожит. Нет ничего прекраснее, чем радоваться приближающейся буре, улыбаться в лицо смерти, бороться за свою радость. Страдание эстетическое есть страдание, которое на место реальных бед ставит радости нереальные. Я называю страдание прекрасным, потому что люблю радость, которую причиняет страдание: творчество, любовь, стремление добиться совершенства, борьбу за прекрасное. Все это самые великие радости на земле, так как в них содержатся самые сильные страдания: разочарования, сомнения, приступы щемящей тоски. Само по себе страдание уродливо, следует избегать страдания глупого, бесполезного; кто посвящает себя страданию, самоотречению, посвящает себя уродству, объявляет себя слабым, бесполезным. Страдание радости прекрасно, ибо радость прекрасна. Всякое сильное человеческое существо хочет царствовать, должно царствовать, оно должно любить свою силу, не страшиться ее и страдать через нее и от нее. Страдание существа слабого не вызывает ничего кроме жалости. Тот, кто из страха потерять не осмеливается брать, не силен. <…> Человек сильный знает, что всякая радость приносит с собой муку, но принимает и радость, и муку вместе с ней. И мука освещает его радость, возвышает над прозой будничной жизни. Малейшая частица такого восприятия жизни делает прекрас-

ным и интересным примитивное существование. Всякий, кто страдает без радости, кто радуется не страдая, не вполне целостен. Один мал, бесполезен, другой смешон. Кто боится радости, страшится страдания; кто боится страдания, боится радости. Радость прекрасна, и страдание, которое ее оплачивает, тоже прекрасно. Всякий, кто борется, страдает, однако тот, кто борется, испытывает радость. Всякий, кто уступает, кто не отваживается, кто воздерживается, тоже страдает, но как больной, а не как раненый. Мы гордимся ранами, полученными на поле боя, но прячем раны больных. Я не страшусь чувствовать, как бьется мое сердце, пусть даже зная, что всякая радость сердца есть страдание. Я принимаю и то и другое, я радуюсь и плачу, я люблю радость, я говорю, что страдание прекрасно. Страдание придает свой почерк радости и делает человеческое существо единым и совершенным.

Я страстно люблю свое искусство.

Отныне эти письма вновь станут тем, чем всегда должны были быть: непринужденной беседой с неизвестным во мне самой, с невысказанной стороной моей личности.

НОЧЬ ОПУСКАЕТ СВОЮ ТЕНЬ, КРАСКИ СТИРАЮТСЯ

Природа, окружающая меня, нежна и безмятежна. Этой ночью меня разбудила приливная морская волна. Никакого зова, ничего кроме желания снова заснуть под ленивый плеск воды, широкое дыхание ветра. Никогда еще прежде я не чувствовала в себе так мало жизни. День следовал за днем, и в бесконечности вселенной, в громаде моря, в таком безмятежном величии Земли трагическая мысль исчезала, рассеявшись, словно дым.

Однажды ночью, усеянной всеми звездами, однажды ночью, что всматривалась в луну на море, однажды ночью, когда морской бриз говорил с волной, я услыхала вожделенные слова. Они пришли, словно крик, словно гневный вопль, словно протест против хода вещей. Моя душа приняла их с любовью, душа моя перецеловала их одно за другим. <...> Мы спускаемся со смеющихся хол-

мов. Остаток тумана поднимается над долиной. Он интенсивно голубой на сверкающей зелени травы. Почва становится более изрезанной. Слева виден овраг и перед ним один из этих «*Bauernhof*»[15], зажиточный и ладный, каких здесь много. У этого — спрятанного в ущелье между вздымающимися возвышенностями — какой-то таинственный вид. Красные лучи заката в приглушенных оттенках сумерек, разлившихся вокруг, придают ему фантастический вид. Мрачный лес скрывает от нас горизонт. Высокие вековые деревья, голые, тесно растущие. И что-то заставляет сердце замереть. Вдоль дороги — прислоненные к стволам гробовые доски с памятными надписями о тех, кто в течение века приходил и жил в этом *Bauernhof*, в глубине долины. Доски, принесенные сюда, брошенные тут и там в несметном количестве, заставляют поверить в опускающиеся сумерки, в торопливое действо, подобное бегству живых перед мертвыми, которых погребли, опасаясь их возвращения. Несмотря на обилие надгробных крестов, от древнего обряда в вековом лесу веет язычеством. И сколько бы надписи ни говорили о привязанности, о вечной памяти, чувствуется ужас живых перед смертью. А дорога идет мимо вековых стволов с их гробовыми досками и проходит вдоль пруда, заросшего тростником в человеческий рост и окруженного огромными деревьями, словно прячущими тайну. Ночь опускает свою тень, краски стираются.

<...> Днем, наступившим внезапно, шторм поднял белые гребни волн. Море в бешенстве обрушивалось на прибрежные скалы, и песок пляжа уходил к дюнам. Из-за бешеного ветра пальто прилипало к ногам, мои неприкрытые ступни кровоточили, в клочья израненные придорожными колючими кустарниками. Глаз с трудом видел, ослепленный летящим по воздуху песком. Море кричало против ветра, а ветер вопил против моря. Где-то совсем наверху мерцал фонарь маяка. Между каменными стенами ограда, окутанная туманом, а вдалеке благородная линия дюн завершала горизонт. В этом простом и величавом окружении два

лживых сердца поверяли друг другу истины любви. Женщина лгала, желая быть правдивой. Мужчина же лгал молча, поднимая глаза к женщине, которую не любил, которую никогда не любил. И единственной правдой этой великолепной, чудовищной лжи было то, что оба очень сильно, пылко хотели быть красивыми в бесконечной красоте природы.

ЛЮБОЕ ЧУВСТВО, ЛЮБОЕ ЖЕЛАНИЕ УМИРАЮТ... ПОД ТЯЖЕСТЬЮ ВЫМЫСЛА

В прозрачности лучистой ночи я смотрела в себя, вокруг себя. Образ придуманный, желанный превзошел реальность, и жизнь предстала жалкой, ничтожной рядом с вымыслом. Час был прожит лишь для того, чтобы сделать острее вымысел.

Любое чувство, любое желание умирают не под хирургическим скальпелем анализа, а под тяжестью вымысла. Творческий дар завладевает ими <чувствами>, переводит в образы, взращивает до наивысшего напряжения, дарует все красоты природы в качестве обрамления; жизнь никогда не оправдывает ожиданий воображения и будто копирует что-то. Жизнь служит только отправным пунктом для творческого гения.

МНЕ КАЗАЛОСЬ, ЧТО Я В РОССИИ, В САМОЙ ГЛУШИ

О, великолепный день, когда я ждала Вас в сельской тишине маленькой станции. Мне казалось, что я в России, в самой глуши. Жужжание мух досаждало, такая великая стояла тишина. Поэтичное кладбище притворилось смертью, издали был слышен шум волн. Потом резкий звук свистка. Начальник станции, маленький человечек, весь розовый, со смешным носом, подпиравшим падающие с глаз очки, внезапно двинулся навстречу несущемуся поезду.

В этот самый вечер Вы мне сказали, что, возможно, заразились проказой и что это повод не целовать

мне руки. У меня возникло желание поцеловать Ваши руки, но привычка к сдержанности, составляющая силу моего воспитания, заставила принять все как должное. С этого мгновения я принимаю все, что Вы мне предлагаете, упуская возможность открыть сердце. Эта нотка, прозвучавшая первой, породила все следующие, приведя к тому, что мы наговорили друг другу много жесткого и злого и стали вести себя как враги. Дорогой, любимый, Вы и я — враги! Какое извращение, какая горькая ирония судьбы!

«И со мною снова та, кого люблю, от которой скрыл я, не сказав ни слова, всю тоску, всю нежность, всю любовь мою»*.

...ЭТА ПОЭТИЧЕСКАЯ СТРАНА НОРМАНДИЯ[16]

О прекрасная страна, где я пасла неосуществленные мечты, желания. Возможно, я сама создала ее, эту поэтическую страну Нормандию, где все есть музыка линий, красок, поэтических нот. Розовые дюны, темно-зеленые холмы по краям дороги. Лента голубого неба, где танцуют звезды, и новорожденная луна, едва появившаяся на свет, странствует у нас над головами. Ни единого звука, только музыка ароматов, благоухание жимолости и запах опавшей мертвой листвы.

С невероятной силой, как наяву, вижу я красный цвет дюн, который сочетается с лазурью неба, вижу, как сверкает маленькая холодная звезда, легкие облака, приближающиеся к горизонту, я вижу серебро сухой травы, разбросанное по золоту песка, и линию, бесконечно благородную линию дюн, тянущуюся вдоль берега и окаймляющую чистое небо. Где-то издалека доносится шум волн, а совсем рядом поет сверчок, и над всем этим живое молчание дюны, которая безмолвно возвышается над всем. Я вижу, как синие тени сжимаются в золоченых раковинах, формирующих волны песка своим шествием, я вижу бескрайность, безмерность этого фантастического края, сурового, степенного, молчаливого, прекрасного чистой и возвышенной красотой.

* Предложение в оригинале написано по-русски.

ШУТОВСТВО В НАС САМИХ...

В каждом из нас может скрываться шут — это идея Липпса[17], которого высоко ценит мой друг. <...> Нами руководят разум, привычка; отбрось их — и в нас раскрепощается шут. Каждая страсть отнимает какую-то часть разума и привычек, заменяя их шутовством. Любовь к чему-то или к кому-то не будет больше нормальной, напряженной, осмысленной, ничем не объяснимым желанием. Шутовство в нас самих, и только через него человек достигает благородной разумности. Человеку, задушившему в себе шута, уже никогда не стать нормальным существом, он будет ничем, механизмом, обывателем. И еще одна идея Липпса: если человек не в состоянии приспособиться, а это происходит только по мере постижения вещей, находящихся за пределами нормального <хода вещей>, то он — ненормальный, неполноценный, фанатик. Каждое сильное существо имеет в себе эту ненормальную черту. Только сила созданного произведения может превратить эту отрицательную черту в положительную. Кто же не настолько велик, должен, по крайней мере, предоставить все возможности своей душе. В связи с этим вспоминается Гюстав Моро. Не зная, как создать самому, надо, по крайней мере, понять, к чему стремиться. Чтобы выразить то, что невозможно понять, надо создать поистине великое.

УХО МОЕ СЛЫШИТ МУЗЫКУ ВОЛН...

Какое безлюдье на этом пляже, тянущемся вдаль и теряющемся в скалах на горизонте, какая тишина в этих дюнах, их песчаные волны выступают, как в мистерии. Какое одиночество на этих тропинках, что пробиваются между живой изгородью ежевики, под сенью обвитых плющом вязов и дубов. На яркой зелени травы, за исчерне-черными калитками изгороди красивая золотисто-белая корова с безмятежным взором или наивная мордочка милого маленького ослика. Зеленые пригорки, на которых тут и там виднеются соломенные кро-

вли, и над всем этим возвышаются четыре высокие нормандские башни — два-три старинных замка. Слышится свисток маленького поезда, который, следуя от Портба́я в Барневиль, сейчас остановится в Картере́[18], не зная, куда ехать дальше. Ухо мое слышит музыку волн и любовную песнь дуэтом, ей суждено стать последней в моей жизни. Я от всей души наслаждаюсь красотой прожитого, прочувствованного, мое я художника ищет для всего этого форму, выражение.

Это одна из прекраснейших страниц моего существования, где, пусть в слезах и страданиях, красота все же преобладает. Да, жизнь моя прекрасна, артистическая, художественная и поэтическая, столь далекая от реальности.

МЫ ШАГАЛИ… ПО НЕСРАВНЕННОМУ… ПАРИЖУ

Тем серым днем мы шагали бок о бок по несравненному в своей поэтичности, обожаемому мной Парижу. Мы шли по таким счастливым улицам Латинского квартала, изломанный силуэт домов резал фон, первый план был весь буйство красок. Витрины магазинов с зелеными, красными, желтыми дощечками, охапки цветов в тележках на уличных углах, женская шляпка, детское платьице, оранжевые колеса фиакра. Набережная Цветов с Сеной у наших ног, эта Сена, всегда в разнообразном пестром наряде, потопляет слишком резкие узоры в своих свинцовых волнах. Мы вошли в Нотр-Дам[19]. Наши пальцы переплелись, мы разговаривали, и наши сердца говорили, что любят друг друга. И огонь, мерцавший сквозь витражи, проникал в голову, опьяняя хмелем меня — художника и женщину, любимую и любящую. Я опустилась на колени, чтобы помолиться в чудесном храме о божественной красоте.

Да не будет ничего, кроме чувства красоты, хранящего прекрасное, почти непередаваемое! <…> Жизнь красоты определяется мгновением, ведь, в целом, красота недолговечна.

...В ИСКУССТВЕ СУЩЕСТВУЕТ ЛИШЬ ОДИН СПОСОБ ВИДЕТЬ ВЕРНО

Перед белым полотном, неосуществленным произведением, что пока в голове, всякий, кто рожден художником, должен чувствовать себя наравне с великими. Сказать то, что никогда прежде не было сказано,— вот смысл любой работы художника. Художника, смиренно опускающегося на колени перед великими, бывшими до него. Не стоит следовать их школе в тщетном желании постигнуть, перенять их приемы и ухищрения, хотя произведения мастеров — непрерывный урок. Надо перенимать у них умение взаимодействовать с природой, сознательно раскрывать свою творческую личность. Глупо стремиться возродить их <мастеров>, создавая аналогичные произведения, надо проникнуться их духом. Искусство не означает только «творить», искусство это взгляд, мировоззрение. В его свете жизнь становится совершенно иной, чем та, какой она является для большинства обычных людей. Вот почему лишь истинные художники способны понимать друг друга и восхищаться друг другом. Рембрандт и в наши дни по-прежнему оставался бы Рембрандтом, ибо произведение мастера это его *я*. Однако, чтобы стать Рембрандтом в наши дни, ему пришлось бы прибегнуть к новым средствам, несущим в себе новую культуру.

Существует ли бо́льшая радость для художника, чем создать произведение, отличное от других, несущее в себе свидетельство его <художника> индивидуальности. Есть мнение, будто лучше имитировать, чем делать плохо. Правда, создавать то, что не было создано прежде, есть редкий дар. Лишенный такой возможности должен вдохновляться творением великих, однако рабски копировать их означает профанацию, опошливание. Всякое произведение находится в прямой зависимости от времени, видевшего его рождение, от места, служившего ему колыбелью. Заставить его <произведение> возродиться в другой обстановке, в другой эпохе,

все равно, что лишить его права на жизнь, свести на «нет» самую логику его существования.

Всякий художник есть мир в себе, бессмысленно оспаривать эту истину. Если бы кто-либо — Да Винчи или Рембрандт — вернулся в наши дни, он бы остался тем, каким был прежде, видя мир теми же глазами, творя той же рукой. Но, поскольку мир вокруг них был бы уже совсем иным, то, конечно, он <этот мир> удостоился бы чести быть ими воссозданным. Их взгляд на окружающее, обусловленный художнической индивидуальностью, остался бы прежним, однако все, что они увидели бы вокруг, было бы другим: если можно так сказать, совсем иным стал бы сюжет. Вот почему рабское следование самым величайшим из старых мастеров есть все же потеря для современности.

Художник должен, прежде всего, смотреть внутрь себя, потом вокруг, и, с целью убедиться в верности взгляда, ему следует обратиться к великим, некогда бывшим, чьи творения живут, свидетельствуя, что они обладали ключом к истине, иными словами, к обманчивому, являющемуся истиной в искусстве. Их до́лжно изучать вовсе не для того, чтобы делать, как они. А для того, чтобы мыслить, как они, чтобы видеть подобно им. Ибо в искусстве существует лишь один способ видеть верно, по-настоящему: это видеть вещь иначе, чем она есть на самом деле. И великие, каждый на свой лад, видели вещи именно так, не такими, какими те были, а такими, какими они нравились. Это основополагающее правило, эту максиму искусства, следует искать в его истории, украшенной именами всех, кто оставил нам свои шедевры.

Я ОБОЖАЮ ВСЯКОЕ ТВОРЕНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ГЕНИЯ...

Я люблю Вас[20], потому что Вы служите идее, Вы понимаете красоту жизни. Я обожаю всякое творение человеческого гения, я обожаю искусство, красоты природы и сердца.

Единственный враг женщины время. Никогда ни один философ не сможет лишить ее сексуальной привлекательности. Однако, пытаясь бороться со временем, желая включить в себя помимо пола и секса человеческую личность, женщина оказывается беззащитной перед лицом всяческих опасностей. Сама жизнь ополчается против нее, ее женская природа восстает против гнета. Вместо того, чтобы быть королевой, она становится рабыней. Ибо то лучшее, что составляют духовность и душа женщины, все это теперь направлено против нее. Женщина есть зло, ложь, иллюзия. Если она не обладает ничем, кроме этих трех достоинств, ей принадлежит вселенная, ей принадлежат все радости жизни. Стоит ей устремиться к добру, она утрачивает свое место в этом мире, она уже более ничто. Поскольку всякий может плодить детей, какая доблесть в том, чтоб их делать? Мелкое тщеславие мужской силы всегда казалось мне высшей глупостью. Если бы освободиться от этого лишнего груза, багажа, то, возможно, появилось бы основание для одной из самых рафинированных культур.

<...> Вторая часть IX симфонии Брукнера мне понравилась, это подобно откровенной ярости, триумфу, несущему наслаждение. Третья часть отличается бессвязностью, решительно скучна, затянута. Баллада «Песня ведьм» поэтична, романтична, как и декламация Поссарта[21]: страстная, впечатляющая своей музыкальностью. Она <баллада> — Шиллингса[22]; «Тайефер» Штрауса[23] — это произведение величественное и сильное, как все гениальное.

В ЭТОЙ ЛЮБВИ... ВСЕ МОЕ ЦЕЛОМУДРИЕ...

Я сделала все, чтобы поставить между жизнью и собой непреодолимую преграду, имя ей — отвращение. Жизнь как таковая внушает мне отвращение. Я придумала себе другую и ценю в жизни лишь то, что напоминает это творческое порождение моего воображения. А еще для меня не существует реальных плотских утех. Надо,

чтобы реальное разрушилось и вернулось ко мне произведением искусства, только тогда я испытаю наслаждение. Вот почему я могла бы любить на расстоянии крепче, чем вблизи, вот почему воспоминания заставляют меня жить с бо́льшей силой, чем повседневные реальности. Я люблю все, чего не существует на самом деле: желания, надежды, влечения, мечты, воспоминания, я люблю Вас, мой неизвестный, с Вашей любовью, в которой не признаются.

Я размышляю и создаю, я стремлюсь ввысь, я ищу и изобретаю новое, чтобы постоянно быть начеку и поддерживать интерес. Вместе с Л. я была бы готова подвергнуть себя риску одиночества и лишений. Его я люблю, осознавая истоки любви возвышенно, сильно, благородно. В этой нежной привязанности, в этой любви вся моя честь, все мое целомудрие и женская добродетель. Но, тем не менее, я также люблю и другого, того, кого принесла бы в жертву по первому зову, по первому слову.

НАИНИЖАЙШЕЕ СУЖДЕНИЕ — ЭТО ОПРЕДЕЛЕНИЕ ДОБРА И ЗЛА...

Жизнь это совокупность событий органического, химического, физического, механического толка. Наука задает вопросы, как и почему все это происходит, классифицирует эти процессы, объясняет их. Человечество воспринимает жизнь во всей ее целостности и позволяет жизни идти своим чередом. Человек же как таковой, противопоставляя себя жизни, лишь заставляет называть вещи, которые он видит, которые чувствует. Самое наинижайшее суждение — это определение добра и зла, иными словами, приятного и неприятного,— которое ложный язык переводит как *красота* и *уродство*. Художник — единственный, кто, отстраняясь от жизни, противопоставляет ей свою личность; он единственный, кто вместо вещей — таких, какие они есть,— ставит вещи, какими он хочет их видеть. Так что жизнь для него — не свершившийся факт, а нечто, что можно переиначить. Он овладевает ее умственным багажом, чтобы продол-

жать изменять его. Он делает свой выбор, это он создает понятия красоты и уродства. В определение вещей, ошибаясь, меняя, он вносит вдохновенное личное слово. Наука объясняет причины факта, искусство это жизнь, пересказанная личностью художника. Наука абсолютна, искусство же полностью личностно, персонифицировано. Представим себе, что не будет больше ученых — аксиомы науки все равно останутся <...>. Уберите художника — и нет больше искусства. Ибо искусство — это точка зрения, взгляд художника на существующие вещи. Все, чего не заключает в себе жизнь, все, что человек создает разумом и искусством,— религия, философия, музыка, литература, живопись, архитектура, скульптура — не более чем средства выразить то, что не нравится вам в этой жизни, что вы хотели бы изменить в ней, что безобразно, что должно стать прекрасным.

Мое *я* раздваивается. Мое *я* борется. И чтобы вновь возвратиться к гармонии, я без оглядки, очертя голову бросаюсь в свое искусство. Вы знаете, что не являетесь фактом моей жизни, Вы всего лишь вдохновение. Именно благодаря этому наша вымышленная любовь делается столь истинной, столь свежей и столь молодой и прекрасной. Ежеминутно ощущаемая, она лишена рассудочных оснований, вся в радости настоящего момента. Природа, прекрасное впечатление, любое ощущение переживаются мною с оглядкой на Вас, Ваш разговор, Вашу поддерживающую руку.

Л. говорит, что я не что иное, как рассудок, что у меня нет сердца, что я не женщина, что я лишь художник и мыслитель. Возможно, он прав. Но отчего же тогда, не чувствуя себя женщиной, я так хотела нежности, так желала любви и не чувствовала ее, не понимала ее?

Неизвестный — Вы мечта, начало абстракции.

Были у меня и солнечные дни, когда, полностью владея своим *я*, я ощущала себя свободной, молодой, художником, хозяйкой жизни. Всякий раз, когда мне приходится покоряться, отдавать себя, приносить себя в жертву, забывать о себе, когда нужно безропотно принять и терпеть жизненные невзгоды, я вспоминаю все,

что жизнь даровала мне доброго, прекрасного, великого, и ко мне вновь возвращается покой, возвращаются силы, желание идти до самого конца, не отрекаясь от прошлого.

Если Л. с Божьей помощью достигнет своей цели, станет художником, какого я предчувствую в нем, я обрету смысл существования, моя жизнь будет прожита не зря.

НАМ НЕ НУЖНО ВСТРЕЧАТЬСЯ В ЖИЗНИ, МЫ СОХРАНИМ ДРУГ ДРУГА В МЕЧТЕ

В шумной толпе всех национальностей — <в толпе> женщин, стучащих посудой, музыкантов и танцующих, праздношатающейся публики — мы все не видим друг друга и даже самих себя. Это символично. Нам не нужно встречаться в жизни, мы сохраним друг друга в мечте. Нам необходимы столь необычные обстоятельства, чтобы мы могли встретиться друг с другом.

ВСЯ СИЛА ДАРА ТВОРЦА — СОМНЕНИЕ...

Мысль художника не является мыслью логической. Она рождается от импульса извне, она направлена на творение, идущее изнутри, она ищет форму, новое выражение новой идеи, идущей от впечатления. Она пребывает в вечных колебаниях, она есть сомнение, пока формируется, она есть сомнение, когда почти готова осущес-твиться, она есть сомнение — до тех самых пор, пока не превратится в нечто реальное. Воля служит лишь доказательством настойчивости исканий. Однако источник ее неясен, цель ее туманна, средства зависят от случая. Устойчивое постоянство в работе, постоянство в том, чтобы вновь и вновь возвращаться на штурм формы, которую не удается уловить, вот оно, проявление воли художника. *Der Wille als Macht*[24] есть понятие антихудожественное. Активна воля, реализующаяся в произведении, в ее основе — чистое желание, ее цель — конкретная форма: основу и цель под-

сказывают средства. Когда выбираешь путь к намеченной цели, все время находишься в сомнениях. Я иду по избранному пути, по которому или доходят до цели, или падают в изнеможении. Все, что между желанием и исполнением, делится на составляющие — благоприятные или враждебные. Если цель ясна, выбор легок. Волевой человек в силу отсутствия воображения наделен жестоким сердцем. Он боится сердца, приводящего в действие воображение, которое может скрыть ясность реального и явить другие картины вместо единственной желанной цели.

Вся сила дара творца — сомнение, которое заставляет его искать, все больше искать и искать, всегда искать. Никогда человеку, руководствующемуся девизом «воля — это власть» не понять художника, для которого воля есть только стремление. И всякий, кто не целостен в своей воле, всегда будет жертвой внутренней драмы. Художник будет обречен бороться внутри себя с рациональностью, с воображением, с волей.

Лихтенбергер воспринимает цвет лишь в его игре, в переливах. Он не чувствует ценности исконного цвета. Он настоящий художник, я признала его таковым по первому же, увиденному четыре года назад, произведению. С тех пор он идет своим путем, твердо, серьезно, сознательно. Он интересен как художник, обликом и личностью. Однако потребность его природы по-немецки все классифицировать, охватывать параграфами, приводит к тому, что от него ускользает множество вещей. Он видит в Тулуз-Лотреке[25], в Зулоаге[26] рисовальщиков. Он не чувствует, что у них рисунок только ограничивает цвет, что цвет обрел присущую ему ценность и силу без какой-либо связи с окружающей средой. Вся эта гамма зеленого рядом с гаммой фиолетового. Он делает цвет каким хочет.

Лихтенбергер видит цвет через воздух, освещение. Он видит его как художник, совершенно, красиво, тонко. Однако это лишь одна из точек зрения, есть и другая — видеть цвет как таковой. Лихтенбергер очень умный, вполне сложившийся человек. Он,

хотя и немец, не заносчив, как обычно немцы, но как немец очень замкнут в себе.

Совсем другое дело Кубин[27], этот австриец. С ним можно поболтать, он подхватывает вашу мысль, какой бы путь она ни проделала. Его искусство в высшей степени индивидуально. Я получила от него письмо, от которого потеплело на сердце. <…> Его живопись сильна и в высшей степени личностна. Он умеет найти неожиданную форму для самых невероятных идей.

…СЕРДЦЕ МОЕ СЖИМАЛОСЬ, ЧУВСТВУЯ, КАК ПРОХОДИТ ЖИЗНЬ…

Мы входим в номер роскошной гостиницы. Откуда-то сверху навстречу нам поднимается кресло с чудовищем женского пола. Фигура из подземелья, из которой годы вылепили безобразную маску: два черных глаза, просверливших дыры на бледном лице. Это графиня Т… Н.., старая дева семидесяти лет от роду, в течение тридцати лет почетная дама при берлинском дворе. Теперь старая, одинокая, все родственники уже умерли; принцесса, ее покровительница, умерла, и она живет воспоминаниями некогда красивой женщины, маскируя смерть безумным тряпьем.

Графиня принялась извиняться, что одета ненадлежащим образом, и восторгаться тем, что было надето на нас, и говорить про всех тех, с кем была некогда знакома. А я-то за этим разодетым в желтое, зеленое и лиловое человеческим скелетом, глядящим черными дырами глаз, сделавшимися от возраста слабыми и близорукими, видела жизнь, что потерялась во тьме лет, я видела за ней величественную фигуру смерти. Эта нелепая старуха обретала глубоко трагические черты, и сердце мое сжималось, чувствуя, как проходит жизнь, как превращаются в прах любовь, красота, радость и молодость. Блузка из светлого шелка, уготованная этому обезображенному женскому телу на краю могилы, обрела смысл погребального аккорда.

...В ЧЕМ ПРЕЛЕСТЬ МОЕЙ ЛЮБВИ

На концерте *Böhmisches Quartett*[28]. Квартет Вайнгартнера[29]; вершина виртуозности. Он был написан для *Boehmen*[30], чувствуется, что они одни способны передать это. Но творение Бетховена, Бог мой, какая музыка! И в сильнейшей радости художника <...> любовные воспоминания, которые делают радость во сто крат сильнее. Вот в чем прелесть моей любви, она удваивает все, что я чувствую, вижу, слышу прекрасного.

Я ОСТАВАЛАСЬ ХОЛОДНОЙ — Я АНАЛИЗИРОВАЛА

Это было теплым днем, восхитительным летним днем. Большое ленивое озеро дремало в своей камышовой колыбели. Острый клин земли врезался в воду. Большие, важные деревья, будто стражи, стояли на берегу. Вдали за цветниками и каменной оградой прятался загородный дом с балконами, террасами и большими окнами. На другом краю прекрасная белая церковь под серыми сельскими крышами. Полный, глубокий покой, тишина, которую на мгновение нарушал лишь крик какой-то птицы или плеск закинутой в воду удочки. Тростники хранили молчание, а деревья заставляли молчать свою листву. Палящее солнце согревало белый прибрежный песок и заставляло сверкать воду и купола белой церквушки. Когда мне было шестнадцать, один поклонник написал у меня на руке: «Вы мое солнце, моя прекрасная *donna Sol*»[31]. Моя рука осталась холодной, я анализировала. Лестница была в полной тьме, весь свет был в большой столовой, где вся семья собиралась на вечерний чай. Старинный дом, видевший ребенком мою мать, был полон тайн и таинств. В сердце проник легкий холодок. И вот меня обнимают любящие руки, и на мою шест-надцатилетнюю голову падает дождь поцелуев. Моя голова оставалась холодной, я анализировала. Церковь полна людей, они молились, деревенская церковь была создана для молитвы. За спиной у меня влюбленный голос нежно говорил мне всякие слова любви, лег-

кий поцелуй едва коснулся моего уха. Мне было шестнадцать, влюбленный был молод, красив, у него был потрясающий голос, он был весел духом, славный юноша, но я оставалась холодной — я анализировала.

Луна освещает полным светом помятый осенью сад и черную воду озера. Огромные зигзагообразные тени, вроде шкуры зебры, обрамляли аллеи. Мы сидели на берегу озера. Белая церковь казалась призраком. Любящий голос просил у меня поцелуя. Мне было шестнадцать, у моих ног был порыв пылкой юности, первой страсти. Но я оставалась холодна, я не дала поцелуя. И тогда впервые я услыхала фразу, которая преследовала меня всю жизнь: «Вы не женщина, Вы существо холодное и лишенное сердца». И я ушла в холод этой светлой ночи, унося с собой эти слова, чтобы думать о них, анализировать их.

С того самого дня мною овладело, в меня вселилось желание любви, лица которой я так и не увидела, с того самого дня я поняла, что эта любовь есть единственное, что могло бы породить во мне женщину, открыть мое сердце для поцелуев. Она так никогда и не пришла, эта волшебная, чарующая любовь, и все кончилось тем, что я придумала, создала Вас, неизвестного, а во мне так никогда и не родилась женщина.

Л. любезен со мной, очень мил, однако любовной темы между нами почти не существует больше. Нежность с моей стороны, большая привязанность с его. Как случилось, что он так никогда и не смог заставить меня полюбить? Никогда я не анализировала больше, нежели <анализировала> с ним.

О, мой неизвестный, я Вас слишком люблю, что-бы опошлиться до сомнений, которые хотят во мне поселить. Для меня любовь не существует, во всяком случае, в том смысле, в каком ее понимают все. Для меня любовь — это, прежде всего, культ красоты, **абстрактного**, идеи. Для того чтобы я полюбила, я должна восхититься, поверить, ощутить отблески **абстрактного**. Надо, чтобы я любила жизнь и творение того, кого люблю. Мой малыш — это моя радость, потому что в нем я чувствую будущее, я вижу труженика, героя идеи, готового отдать

за нее все: тело, сердце и душу. Я так люблю его за пылкое рвение, которое он привносит в стремление к идеальной цели. Он трогает мое сердце, и вот почему я люблю его. Я люблю Л., потому что как художник он выше всяческих похвал. Когда он грешит как художник, все во мне возмущается, негодует. Любить, чтобы любить, этого мне никогда не довелось познать и никогда не суждено познать. А любовь как таковая для меня не существует. Я изголодалась по нежности, привязанности, интересу, по доброте, заботе, по всему тому, что давала <сама> и чего никогда не получала взамен.

РЕАЛИЗМ... ДУРНО ПОНЯТАЯ ТРИВИАЛЬНОСТЬ

Посещение Лихтенбергера. Решительно он любит цвет, лишь окутанный мраком или освещенный. У него есть вещи необычайной тонкости и совершенного вкуса. Он также понимает значение работы в искусстве, этой сильной и искренней ноты во всем художественном восприятии[32]. <...> Реализм — не что иное, как дурно понятая тривиальность. Это потребность в пряностях, выраженная в тупом откусывании от черного хлеба.

...БИДЕРМАЙЕРОВСКАЯ ГЕРМАНИЯ ПРЕКРАТИЛА СВОЕ СУЩЕСТВОВАНИЕ...

Вчера был интересный музыкальный вечер. Чарующее трио Гайдна, светлое, одухотворенное, как вся его музыка. Соната для фортепиано и виолончели Бетховена, замечательная по страсти и звучанию, трио Шуберта, первая часть которого кажется построенной на реминисценциях пятой симфонии Бетховена, пропущенной через темперамент романтика. Адажио совсем шубертовское, напоминающее его песни. Величественная серьезность, теплая, увлекающая. Зал очень скромный, публика — приказчики и барышни из магазинов. Эти люди почти поэтичны в любви к своей немецкой музыке. По сути, с тех пор как бидермайеровская Герма-

ния прекратила свое существование, осталась лишь Германия музыкальная. Во всем остальном это жалкая копия. Чужая культура, подчиненная полицейским правилам и подчиненная их морали. <...>

«А за окном цвели сирени». Вспоминаю страницу своей юности. Ночь поздней весной, туманная, белая от луны. Мое пятнадцатилетнее сердце изливает свои горести таким же чистым сердцам двух молодых девушек. Я рассказываю о своей горячей любви к матери, о любви, которую так долго не понимали и отталкивали, и рассказываю первую прекрасную сказку, которую впустила в свою жизнь, чтобы и ее сделать прекрасной. Я сама говорила этим девушкам, что жизнь прекрасна лишь тогда, когда ее возвышает какой-нибудь идеал. А мой заключается в том, чтобы быть целомудренной и сильной, чтобы стать художником, чтобы создавать, чтобы никогда не чувствовать на себе унизительного ярма мужского обладания. И я хотела любить свою мать, такую красивую, и своего короля, такого красивого, и никогда не говорить этого вслух, жить мечтами, химерами, не видеть ничего истинного, но создавать из него новое, идущее из глубин моего *я* художника.

...ПРЕКРАСНАЯ ЛОЖЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДУШИ

Представление пьесы Горького «На дне»[33]. Перевод отличный. Понятный. В целом, русские типы показаны в интернациональном <духе>, один Лука вызывает сердечное сочувствие. Женщины поражают немецкой целостностью и деловитостью. Барон очень хорош. Мораль — достойная уважения прекрасная ложь человеческой души, важная тема, понятая актерами, их игра убедила бóльшую часть публики.

Знакомство с великим человеком Ленбахом на его вилле. Его искусство огромно, это великое мастерство. У Штука мало нового. Маленькая, прелестная картина, напоминает о лучших временах мастера. <...>

В Одеоне[34] — Реквием Берлиоза — бесподобно. Познакомилась с профессором Эрдмансдёрфером, он дирижировал. Интермедии заслуживают похвалы. Оркестр великолепен. Партитура оставляет желать лучшего.

Дорогой неизвестный! Надо возобновить переписку с Вами более последовательно. Писать любимому так непросто! Надо возобновить привычку рассказывать Вам о своих занятиях, о своих идеях, раз для любимого они потеряны. Я бы хотела в письмах рассказать ему о своем *я*, но они вызывают только горестную улыбку. Я была в последнее время слишком женщиной. Очень глупой.

ИСТИНА В ИСКУССТВЕ — ЭТО ИСКРЕННОСТЬ ПЕРЕЖИТОГО И ФОРМЫ, ЕГО ПЕРЕДАЮЩЕЙ

Искусство это не истерия. Искусство также органично присуще человеку, как мысль, являясь нормальной функцией мозга. Искусство — это наблюдение и осознание. Оно не является неким смутным <…> болезненным инстинктом. У искусства есть вечный источник — жизнь и безграничный способ выражения — личность. Обе эти составляющие, хорошо согласованные друг с другом, создают шедевр. Жизнь, будучи, в принципе, всегда одной и той же, оказывается неизменно разной, находя отражение во впечатлениях, которые личность извлекает из нее. Личность бесконечно преумножается в столкновении с жизнью. Искусство это искры, которые рождаются от соприкосновения личности с жизнью. Именно сила характера личности определяет искусство. Всякое человеческое существо находит слово, чтобы выразить полученное впечатление, а это уже искусство. Почему надо верить, что слово должно быть эпилептическим, чтобы стать искусством? Две электрические проволоки создают искру. Стало быть, эта искра вызвана к жизни обеими проволоками. Однако, едва возникнув, искра представляет собой совсем иное, чем эти две проволоки. Так же и в искусстве. Оно продукт жизни и индивидуума. Оно возникает через шок, чувственное

впечатление. Но стоит этому впечатлению появиться, оно уже более не имеет отношения ни к жизни, ни к личности, оно есть искусство, нечто, что имеет свою жизнь, свои каноны. Искусство не есть ни жизнь, ни личность. Если бы искусство было жизнью, оно было бы всего лишь подделкой, всегда неизменной, ведь жизнь-то всегда неизменно одна и та же. Если же искусство всего лишь личность, оно было бы всего лишь отпечатком, несущим на себе следы заурядности, скрывающейся в глубинах любого человеческого существа. Искусство нечто иное, новое, что берет свое начало в соприкосновении личности с жизнью. У искусства свои законы, отличные от тех, что правят жизнью и личностью. Первейший из этих законов — исключение. Сильный характер эстетического выражения <...> отвечает крику от боли, смеху от радости, слезам от печали. Лицемерные крик, смех, слезы вызывают отвращение. То же самое и с выражением художественного впечатления — фальшивым, умышленным, намеренным, вычурным. Речь идет не о реализме, а об искренности. Произведение искусства должно быть искренним, иногда до наивной искренности.

Эта искренность и есть оружие против традиционной школы[35]. Именно эта искренность ставит художника перед столь строгим выбором средств выражения. Вовсе не жизнь призвана создать произведение искусства, но впечатление, полученное личностью художника. И вовсе не индивидуум создает произведение искусства, а впечатление, навеянное жизнью. <...> Правда жизни и правда личности это два электрических провода, которые рождают правду искусства. Истина в искусстве это искренность пережитого и формы, его передающей. Истина в искусстве, стало быть, распространяется на полученное ощущение и на изобретенную форму. Это правда искренней лжи, пусть и сознательной, пусть продуманной. Жизнь допускает лицемерие, так как лицемерие есть одна из потребностей жизни. Лицемерие в искусстве есть ложь, так как истина в искусстве это искренность. Искусство утонченное,

изысканное, не есть искусство лицемерное, бьющееся в припадках эпилепсии. Утонченность, изысканность в искусстве это самое тонкое и самое неуловимое приспособление к придуманной, желаемой форме, к впечатлению, искренне пережитому. Это самая утонченная ложь с целью придать наибольшую правдивость впечатлению. И пусть думают, будто жизнь дает лишь одно ощущение *brutto*[36], что все остальное вторично, плод воображения художника, они вновь повторяют известную поговорку об искусстве как порождении темперамента, говорят, что произведение искусства возможно лишь, когда реальное впечатление приподнимается над всякой ложью в выражении формы, с убежденностью повторяют, будто искусство начинается там, где кончается жизнь. Однако во всех этих определениях и концепциях искусства нет места ни лицемерию, ни каталепсии[37]. Искусство — это интеллектуальная функция, здоровая, сильная и искренняя, только другая форма мыслительной деятельности. Оно не бред, а философия.

Я ПРЕКЛОНЯЮСЬ ПЕРЕД НИМ КАК ХУДОЖНИКОМ

Да, я не люблю никого, кроме Л., ради него я готова на жертвы, моя жизнь служит опорой его жизни. Для меня он бесполый, никогда его поцелуи, его ласки не доставляли мне физического наслаждения. Я преклоняюсь перед ним как художником.

В приступе откровенности я призналась себе, что у меня не было ни малейшей склонности производить на свет детей, и я вела себя соответственно. Ни разу не посещало меня сожаление, дурацкое сожаление о том, что не возродилась в его ребенке. Я не хочу возрождаться. В Л. я люблю самое себя, все, что вложила в него от себя самой.

1904

Первая страница начинающегося года посвящена воспоминаниям о годе завершившемся. Какой это был для

меня хороший, счастливый год. Л. празднует свой первый успех, наши отношения заметно выиграли, Л. теперь понимает, что во всем, касающемся искусства, никто кроме меня не может быть ему полезен.

Дружба с З.[38] пришла в мою жизнь, привнеся в нее новый элемент, ощущение себя обожаемой женщиной, которое до тех пор я в жизни не испытывала. А потом мое восхитительное прелестное путешествие, Картере́, где каждый час — счастливое воспоминание.

Бог защищает нас тогда, Бог бережет нас тогда, когда нас любят, когда мы дороги.

Дорогой неизвестный! Ваши черты изменились. Чем больше я вижу вокруг себя любви, тем больше ощущаю долг развиваться морально и интеллектуально. В усердной пылкой молитве я прошу Господа быть милосердным ко всем, кого люблю, сохранить мне сердечные сокровища, дарованные им. Все, что даровано мне, я приумножаю и возвращаю другим. Доброта вынуждает меня к доброте. Единственное зло в том, что я не умею наслаждаться любовью, ведь для меня это стимул, а не успокоительное средство.

...я иду по жизни, словно во сне

Стояла бесснежная зима, как это всегда бывает в Польше. Одним студеным январским днем — теперь тому уж столько лет — я отправилась за город, в деревню. Мой восхитительный конь весело скакал подо мной рысью, мой бдительный страж следовал позади. Сельская местность была голой и серой, мерзлая земля звенела под копытами лошадей. Где-то в лесной дали открывался горизонт, и белые дороги распрямлялись, словно ленты. Мы ехали своей дорогой. День клонился к вечеру, и холодный ветер леденил мне пальцы, когда, наконец, мы добрались до деревушки, где обитал мой кузен с подружкой. Последовали ахи и охи! Я дрожала от холода, и меня с трудом сняли с седла. Пара-тройка чашек горячего чая со вчерашним хлебом, безумный хохот — вот и все наше пиршество. А потом надо было побыстрее

вернуться назад, чтобы не подвергнуться наказанию — я все еще по-прежнему была под угрозой. Этот визит — одно из самых светлых воспоминаний моего кузена, о чем он часто мне говорил. Эти пролетевшие двадцать минут, за время которых мы проглотили горячий чай и хохотали, как сумасшедшие. Дело в том, что для него, некрасивого, знавшего лишь женщин вульгарного толка, я в своей наивности и почтительной молодости была как луч, идеал, росток поэзии — то, к чему тянутся все.

Я возвращалась назад по безлюдной сельской местности, закутавшись в широкое меховое манто. Мой конь звонко цокал подковами по замерзшей земле, бдительный страж позади меня терзался мучительным чувством ответственности. Той светлой зимней ночью, на ветру, свистевшем у меня в ушах, я думала, что любовь хороша лишь тогда, когда через нее проходишь, оставаясь холодной и чистой. Пройти, словно видение, в жизни мужчины, не дав запятнать себя ни малейшим упреком, быть для него звездой, олицетворять для него свет, пройти через его жизнь, став идеалом, а потом уйти под цоканье белого коня куда-нибудь прочь, не зная куда, оставив после себя воспоминание, желание, нечто неуловимое, что наполняет все существо стремлением быть хорошей, сильной, завоевывать мечту. Я прошла не через одно мужское существование и всегда оставляла там воспоминание об этой студеной светлой ночи чистейшего желания — <желания> идеала.

Я получила письмо <...> почти любовное, оно помогло мне пережить тяжелый момент. И теперь моя душа спокойна, и я иду по жизни, словно во сне. О, если бы Л. мог любить. Он любит меня, я это знаю, но так любят свою привычку. Если б он один мог быть тем, чем они являются для меня вдвоем.

Я любила свою мать, как никого другого, я любила в ней все: руки и тело, ее физическое присутствие, ее присутствие моральное, прикосновение ее пальцев и звук ее голоса. Помню, как однажды она принесла

мне гранат. Я не могла есть фрукты с сильным запахом — бананы, гранаты, мандарины, ананасы. Так вот, этот самый гранат я ела потом несколько недель, чтобы продлить удовольствие. И плакала, помаленьку поедая его, от мысли, что мама, увидев этот редкий фрукт у нас, принесла его мне. Ведь я так сильно страдала от головных болей, что даже малейшее прикосновение заставляло меня кричать от боли, но стоило маме коснуться руками моих висков, как я забывала о страданиях. И хотя под теплой ее рукой боль лишь усиливалась, все равно наслаждение от ощущения на себе этой обожаемой руки было сильнее боли. Когда я люблю кого-то, я люблю по-настоящему, я люблю его руки. Для меня это неоспоримый знак подлинной симпатии, мужчина то или женщина, мне все равно.

Я люблю все, чего не существует на самом деле. Именно в этом девиз моей жизни. Вещи воображаемые, желанные, идеальные, придуманные. Пока я верю, что он любит, он одна из тех вещей, которые незримы в реальности, и существует, как все, что создает искусство. Если вместо того, чтобы любить меня, он экспериментирует,— он становится реальным существом, которое я понимаю, но которое я не могла бы полюбить. Так что он творение, созданное мною. А поскольку между нами двоими не было никаких реальных взаимоотношений, он зависит от меня в том, чтобы сохранить или разрушить мое создание, любить его или забыть. Мне кажется, что настал момент забыть, ибо силою обстоятельств все это уже пустой звук. Доброе дело, какое я могла совершить в жизни, сделано. У меня должно хватить мужества отдалиться, уйти прочь. Между нами все кончено. <…> Дорогой неизвестный, я хочу забыть. Но дано ли сердцу, умеющему любить, страдать, чувствовать, дано ли ему забыть? Глаз забывает то, что видел, ухо — что слышало, мысль — что создала, а сердце, единственное верное, никогда не забывает того, что любило. То, что обрело сердце, остается навсегда. Сохраняется лишь то, что в памяти сердца.

...НЕМЦЫ — БУРЖУАЗНАЯ НАЦИЯ, СО ВСЕМИ ДОСТОИНСТВАМИ И ВСЕМИ СТРАННОСТЯМИ...

Из немецких книг любопытно узнавать, что эти люди считают роскошью, высоким стилем, светским этикетом. Немцы — буржуазная нация, со всеми достоинствами и всеми странностями <национального> духа. Также любопытно узнавать из книг, что эти люди называют моралью и чувствами. У немца нет сердца. Он любит, чтобы его наказывали, и его мораль — это приказ полиции. Семья — это его основание. Он ничего не знает о нежности, о слабости, которые можно проявлять к своим близким. Смерть — естественное событие, с ней смиряются, и отчаяние от потери любимого существа не нарушает порядка жизни. Надо выполнять свои обязанности, то есть, то, что предписано полицией, и можно считать себя правым. Эта нация, казалось бы, стремящаяся обладать патентом на чувства, полностью их лишена. Любовь имеет определенную узаконенную цену. Любить, значит желать женщину, и никогда ничего не давать. У немца нет понимания того, что любовь представляет для нас, нет желания мужчины все положить к ногам любимой женщины. Зато они всегда и всюду добросовестно выполняют свой долг, их сильная сторона — это жизнь сознательная. Но жизни их уродливы, они лишены всякой настоящей страсти, несбыточной мечты, всякой мечты. Немецкая женщина — самка. Если она эмансипирована, то для того, чтобы получить право выбирать и менять своих самцов. Я познакомилась с молодой женщиной. В жизни она озабочена тем, что бросается из объятий одного мужчины в объятья другого, и так не один раз. Она не замужем, у нее есть ребенок, она живет в нищете. О чем она мечтает? О карнавальных радостях, т. е. о возможности потанцевать на редутах[39], что означает продаться. И эта женщина ушла из своей респектабельной семьи, чтобы стать артисткой. Она молода и хороша собой. Но она хочет быть знаменитой, снискать почет.

...ПЕРЕДО МНОЙ СИЯНИЕ ИСКУССТВА

Я больше не живу. Я мечтаю. Жизнь незаметно скользит мимо. Моя мечта преобладает над ней, моя мечта скрывает ее. Я живу вне всякого ощущения реальности. Вокруг меня любовное воркование, передо мной сияние искусства. Вот именно сейчас надо бы умереть, чтобы не очнуться от этого сновидения.

...ОБЪЯВЛЕНА ВОЙНА С ЯПОНИЕЙ[40]

Только что объявлена война с Японией. Война представляется мне не соответствующей нашему времени, <...> у ненависти и больших страстей уже не осталось права на существование. В старину войны всегда носили более или менее доблестный характер. Теперь все решают одни только деньги. В наши дни все понимается, все объясняется, все прощается, нет более ни негодования, ни фанатизма, ни ненависти, ни убеждений. Терпимой или скептической улыбкой мы отвечаем на всякое отклонение от привычного. Деньги, денежные интересы — это единственный нерв, заставляющий вздрагивать человеческую тварь. Японец, если он художник, вне всякого сомнения, ближе мне в своей интеллигентной жажде культуры, чем наш бедный народ, живущий во мраке невежества. Наша политика, правительство, находят во мне лишь убежденное неодобрение. Но, что же это за безрассудная сила, заставляющая меня всем сердцем желать победы нашим войскам?

Город нынче бурлит, будто ветер пронесся по пустынным улицам. Люди прямо носами липнут к объявлениям. Слышатся споры, то и дело звучат слова *Japan und Russland*[41]. Публика любит скандалы — маленькие и крупные. Скука заставляет их любить все это. Ведь так мало приходится ожидать от самих себя. Людям нужны впечатления, всякое зрелище привлекает, особенно если оно бесплатное. Никогда, ни разу в жизни я не была способна остановиться, чтобы поглазеть на

лошадь, упавшую наземь, на раздавленную собаку, на едва волочащего ноги пьяницу, смотреть, как ловят жулика, на эпилептика, которого поднимают на улице, на свадебные или похоронные процессии. Я так боюсь любого соприкосновения с реальностью, я опасаюсь потока впечатлений, готовых из нее вырваться. Иные же вкладывают так мало души в то, что с ними случается, пучина скуки, разверзшаяся в них самих, беспокоит их до такой степени, что для них лучше что угодно, чем ничего.

ПРИЗРАЧНЫЕ ВИДЕНИЯ ИСКУССТВА...

Лично я люблю, чтобы ничего не происходило, и на эту пустоту люблю набрасывать обманчивый, несбыточный рисунок своих грез. Какая-то любовь, сотканная из взглядов и слов. Призрачные видения искусства, личные драмы, не нуждающиеся в побочных участниках. Порой печальная, порой веселая, я завишу от образов, преследующих меня, не дающих мне покоя. Мне достаточно вибрации воздуха от голоса, голос самого кричащего мне безразличен. Мне хочется обольщаться иллюзией счастья, которую сама себе придумала, и умолять жизнь не тревожить меня. Вся моя жизнь устремляется в погоню за химерой.

Я НАУЧИЛАСЬ ВЕРИТЬ И МЕЧТАТЬ

И я мечтаю, что, пойдя туда веселой и чистой, найду я цветок неизвестный. Нагнусь и сорву его. Маленький цветок поцелует мою руку. И тогда все исполнится, потому что этот цветок я бережно сохраню. И всякий раз, когда моя рука коснется его, нежного, в цвету, на ней останется изысканный аромат. И когда жизнь становится совсем жестокой, я прикрываю свои глаза ладонями, сохранившими аромат цветка. Я не научилась ничего брать, ничего выгадывать в жизни.

Я научилась верить и мечтать. Моя жизнь — отрицание всего, что служит предметом людского вожделе-

ния и зависти. Я не сумела добиться никакой материальной выгоды. У меня нет денег[42]; нет семьи, никакого положения, друзья мои бедны, у меня нет даже родины[43]. Тем не менее, несмотря ни на что, жизнь моя прекрасна, если она богата мечтами, вещами прочувствованными и по́нятыми. И, если бы мне пришлось начать все сначала, наверное, я снова выбрала бы то же самое.

Писем нет. Я тоже не пишу. Этой ночью я чувствовала его губы на своих. Я берегу это ощущение. Никогда он не приласкал меня. Никогда он не будет моим. Никогда я не знала наслаждения любовного поцелуя. Никогда и не узнаю, и к чему этот обман? Безумие, я наслаждаюсь, как будто это и есть настоящая радость, и я уверена, если бы представился случай, настоящий поцелуй оставил бы меня холодной, был бы мне, может быть, противен? В этом вся я: несуществующее, символы, придуманная жизнь, воображаемые желания. Все осуществленное мне чуждо. Ошибка Л. в том, что он не давал мне возможности мечтать. Он не разбудил во мне женщины, он не оставил мне воспоминаний. Мы супружеская чета — то, чего я хотела избежать, и не вышла замуж. Я хотела сохранить между нами дружбу. Дружба и любовь, возможно, есть, а нежности нет. Мы не умеем скрасить друг другу существование. Единственное, что объединяет в нас лучшие стороны, это область искусства.

...МЕЧТАЮ О ВРЕМЕНАХ РАБСТВА

Бедный еврей, который приносит нам чай, хвалится тем, что считает себя убежденным социалистом. Он надеется на революцию как на единственный положительный результат предстоящей войны.

Этот бедолага поразительно бескорыстен, и я охотно разговариваю с ним, каждый раз подавая ему руку. Сегодня его надежда пробуждает во мне все презрение к толпе, ужас перед этой голодной волной, которая поднимается, поднимается, на ее стороне —

ее права, а против нее — только отсутствие красоты. Я, так легко поддающаяся жалости, сочувствующая любому страданию, испытываю отвращение к этой большей части человечества и мечтаю о временах рабства. Письма нет, я тоже молчу. Сердце у меня бьется так, что чуть не выскакивает, я вслушиваюсь в шаги почтальона: ничего, ничего. Почему от этого пустяка я просто заболеваю. Да это хорошо, что ничего нет. Мечта не превращается в реальность и переходит в спокойствие. Нельзя терпеть в себе признаки морального разложения.

...НАДО ПРЕВРАТИТЬ МОЛЧАНИЕ В МЕЧТУ

Куда бы ни ступила нога в этом реальном мире, повсюду она спотыкается о камень, о мусор. <...> Я более художник, чем он, мне необходимы формы для моей мечты, и я всегда нахожу для нее новые формы. <...> Силой любви, поисками красок, придающих нежность моей мечте, — этакий новый Пигмалион — я дала жизнь своему созданию. Оно требует права жить — оно, являющееся всего лишь творением моих рук, тем, кого я знала, когда оно еще было глиной. Надо превратить молчание в мечту и мечту в молчание. Более не думать, более не писать, более ничего не говорить самой себе. Чтобы ничего более не говорить ему, я пишу Вам, неизвестный. Вы и он, Вы с ним были единым целым. Тогда все было хорошо. У Вас были глаза, а он не был ничем в моей жизни. Моя загипнотизированная мысль не была прикована желанием видеть его, слушать его. Изголодавшаяся и униженная недостатком нежности, я искала теплоты, но встретила не мягкие ласкающие руки — то была поэзия, мир образов. <...>

На всех уличных перекрестках — люди, толпящиеся перед расклеенными на стенах объявлениями. Первые новости о потерях. Три военных корабля выведены из строя[44]. Позади меня слышны голоса смею-

щихся над этими событиями. Меня охватывает слепая ярость, бесконечная печаль и желание защитить ту родину, слабости которой выставляют напоказ. При этом еще карнавальное времяпрепровождение: мужчины, развязно смотрящие в лицо, и женщины с глазами похотливых кошек. Одиночество ощущается даже в местах скопления народа.<...>

Есть впечатления, с которых надо делать наброски кончиком кисти. Вчера нанесли визит графине Р.— настоящей, подлинной графине. На одной из самых старинных улиц города — уединенной улице с просторными парками вокруг старых домов — дом старше других, такой старый, что, кажется, готов вот-вот обрушиться. Дергаю шнурок. Друг, польский живописец, чья мать была княгиней, а сам он носит чужие брюки, поскольку больше не имеет собственных, приветствует меня, целуя руку. Через темный двор, заканчивающийся садом, мы достигаем парадного входа. Они были богаты, жившие некогда в этом доме. Во всех комнатах до половины высоты деревянные панели, повсюду масляные и газовые светильники. Теперь все обветшало, пришло в упадок, затхлый запах плесени и ощущение какого-то таинства.

Маленькая лестница ведет наверх. Одна за другой следуют пустые комнаты. Стены соревнуются в ветхости с редкими вещами, которым они дают приют. Наконец, комната, которая кажется обитаемой. На маленькой железной кровати лежит очаровательная женщина с глазами юной девушки и изжеванным жизнью лицом. Прелестная в своей постели, такая худенькая, совсем как дитя. И в этой нищенской обстановке букеты цветов, словно из другого мира, мира иллюзий, мира, что имеет на своей совести эту жизнь, сбившуюся с пути. И поляк, у которого нет собственных брюк, готовил ей суп, заправлял постель. Эти два ребенка, наивные, бедные, как Иов, и богатые несбыточными мечтами, несчастные и не ощущающие этого, опустившиеся и не страдающие от этого, казались мне

пришедшими из мира грез. И вот, сердце мое открылось им навстречу, и я уже люблю их.

Я пишу, как хмелеют. Я создаю образы, чтобы удержать парение сердца. Однако сердце бунтует против такой стратегии. Замолчите, сердце мое. Ваша жизнь прожита, ваш день прошел. Теперь Вам отведены роли второго плана. Дайте возможность заговорить Вашим талантам. Уступите место Вашему мастеру, мэтру, Вашему разуму. Позвольте утешить Вас фее под именем воображение, только не говорите больше, сердце мое.

...НЕПОСИЛЬНАЯ НОША

Л.—услужливый кавалер моих служанок. Всегда защищает их, всегда оправдывает. Я знаю, что мужчина, которого я люблю, на кухне, а служанки ненавидят меня, как часто ненавидят тех, кому обязаны всем. Случалось, до моих ушей доходили непристойности, грубости, брань, в которую верилось с трудом.

Мне же—грубости и счета, которые я должна оплатить. Зато всякий раз Л. сопровождает кухарку на базар, чтобы нести ее кошелки, находя, что шесть фунтов мяса для нее—непосильная ноша.

...И ВРЕМЯ ГРЕЗ ПРОШЛО

Письма нет! Каждый день, что проходит в молчании, крадет часть моей души. Если бы я ошиблась! Но нет, нет! Не надо писать, вот и все. Не надо писать, потому что не надо друг друга любить. <...> И время грез прошло. Кончены, кончены веселые страницы. Тут ты всегда делаешь гримасу. У него кривая усмешка. Сон больше не вернется. Разлука тягостна, бывают короткие возвращения, но налицо непреложный факт.

Письма нет. Бессилие против отдаления, молчания. Надо смириться. Между нами необходимы отдаление и молчание. Я должна вернуться к своей жизни,

он должен полностью остаться в своей. Зачем желать друг друга, когда мы друг для друга не созданы? Я могу упрекнуть его в одном: почему бы не отважиться на откровенность? Зачем завлекать меня словами, не отвечающими реальности? Может быть, я плохо поняла. Тогда вся вина лежит на мне.

Еще одна катастрофа. Мы встретили Б., финна. Он смеялся. Как эти люди умеют отделять свои интересы от интересов других! В Петербурге можно быть насмешливым скептиком, потому что не боишься за свою шкуру. Они отвратительны в своем узком бюрократическом эгоизме, понимая родину только по бумажонкам, проходящим через их руки. «Русофил» — это полная потеря России.

<...> Есть нечто утешительное в пейзаже, пробужденном весной. Любопытствующих на перекрестка больше нет. Обыденность вступает в свои права. З., энтузиаст, сказал, что нет больше вдохновенных воинов, зато есть лучшие ружья. Я в ответ: «Да, нет больше *характеров, нет сердечных людей*».

...ЧЕЛОВЕК... СКРОМНЫЙ И ПРОСТОЙ

Визит Коринта из Берлинского Сецессиона[45]. Он в восторге от работы Л.[46] и предлагает ему в тот же год выставить на Сецессионе все, что у него есть. Я была на седьмом небе от счастья. Мой дорогой, подлинный художник, человек неизменно скромный и простой.

МОЕ СЕРДЦЕ СТРАДАЕТ ВМЕСТЕ С МОЕЙ СТРАНОЙ

Грусть не покидает меня с начала войны. Я страдаю от всех горестей России; моральное величие нашей страны и ее материальная слабость причиняют мне муку. Народ-философ, народ мечтательный, склонный к размышлениям, терпеливый в жизни, мужественный в смерти, скептический и верующий, поэт и лукавый хитрец, народ с большой душой и открытым духом.

<...> Я не собираюсь быть враждебной к японцам, однако меня охватывает ненависть ко всем этим невозмутимым немцам, англичанам и даже французам, которые не говорят ни о чем и не понимают ничего, кроме своих узких интересов, кроме своей выгоды. Мое сердце страдает вместе с моей страной; беспомощная, я вновь погружаюсь в искусство, ища в нем спокойствия и спасения. <...>

На концерте: симфония Малера. Несколько крупных мазков, однако томительное, будоражащее воздействие — вне области музыки. Я была охвачена печальными мыслями, поведала себе свою историю, мечту, мираж любви. Я сделала из этого роман. Истерзанный страданиями, он превращается в произведение искусства. Женщина в качестве независимого художника всегда позади мужчины и позволяет себе оказаться под влиянием его искусства, вести себя.

ЖЕНЩИНА НАЧИНАЕТ С ЛЮБВИ И ЗАКАНЧИВАЕТ ЕЮ...

Мужчина воспринимает любовь как эпизод, женщина же превращает ее в вопрос существования. Женщина начинает с любви и заканчивает ею, именно любовь создает ее. Без любви она ничто. Так что для женщины самое неразумное из всех чувств становится смыслом всего существования. Именно оно определяет ее жизнь. Любовь есть все для женщины, и ей предназначено стать основным, самым практическим ее воплощением. Любовь свободна, но она тюремщик для женщины. Уважающая себя женщина имеет право любить лишь раз, и за один-единственный раз ей предстоит выбрать мужчину, который отвечает весьма практической идее, мужчину, готового сочетаться браком жениха. Более того, в момент этого выбора женщина всего лишь юная девушка, иными словами, существо, которое не знает ничего ни о жизни, ни о мужчинах, и даже сам организм

ее совершенно отличается от того, чем он станет, когда окончательно и бесповоротно сделан выбор. В таких условиях хороший выбор равносилен выигрышу крупной суммы.

...РОССИЯ НАКАНУНЕ БОРЬБЫ...

Моя душа охвачена сомнениями и страхами. Политические события заставляют меня страдать, это нож в сердце. Говорят какие-то вежливые слова, скрывающие презрение к великой стране, которая обнаруживает свою слабость. Революционные безумцы поднимают голову. Чувствуется, что Россия накануне борьбы не на жизнь, а на смерть. Где смысл всего этого кровопролития, всего героизма?

Дипломатическая ошибка тонет в крови. Меня охватывает ужас от чудовищности этого решения[47].

От человека, такого слабого в вере, теперь требуется мученичество ради чьих-то меркантильных интересов. Он, не умеющий ни любить, ни молиться, должен отдать жизнь за неудавшуюся спекуляцию. Война — это ужас в глазах всякого культурного существа, откуда же этот фетишизм войны? Пойдут лучшие, самые благородные жизни будут принесены в жертву тому, что ничего не стоит, в жертву территориальным притязаниям, без которых можно было обойтись. И, из-за режима, <на котором все основано>, возникает беспорядок. Все жертвы, которые принесет народ, будут сведены на нет в мирное время безразличием, бездарностью, огрехами правительства. Я страдаю от каждого слова, приходящего из России.

Глубокая печаль, охватившая меня накануне этого года, была предчувствием. Беда, постигшая мою страну, пронзает мне душу и убивает всякую радость. Жертвуя своей любовью ради фетиша войны, я приобретаю право чувствовать в унисон с теми, кто остаются простыми зрителями.

...ТОЛЬКО СФЕРА ИСКУССТВА ОСТАЕТСЯ УБЕЖИЩЕМ

У меня сильная выдержка, я умею управлять собой, но сколько жестоких и грустных слов надо сказать, чтобы оплатить малейшую частичку радости.<...> Мир принадлежит черни, она подавляет своей численностью, она пишет законы, она создает его по образу своему.

Искусство и любовь, природа и человеческое дарование, дружба с себе подобными, восторги творчества, деятельность — разве нам нечем заполнить свое существование? Сердце человека так открыто чувствам и мыслям, так неисчерпаемо богато! Человеческое тело знает, как наслаждаться, а природа его вечно прекрасна! Почему бы не черпать обеими руками все эти радости, все эти мгновенья счастья, зачем блекнуть, меняться к худшему, пока смерть не скажет: «Все, хватит!». Однако человек так хорошо создан, что из всех невзгод, которые ему довелось привнести в свою жизнь, смерть становится самой ничтожной. Все испорчено в этой жизни. Только сфера искусства остается убежищем, она единственная неподвластна произволу, недоступна бездарю и негодяю. Из всего, что служит человеку, воображение — единственный дар, позволяющий вынести эту жизнь.<...> Мое сердце столько рыдало, что теперь я умею лишь мечтать. И какое страдание, когда посреди мечтаний до тебя доносятся хриплые выкрики жизни! Творить и любить — две высочайшие радости — кто может насладиться ими? И те, кто способен, почему не воспользуются этим? О! Отчего, вместо того, чтобы терзать себе сердце, я не взяла свою долю любви, свою долю творчества? Я, женщина и художник, умру, не состоявшись ни в том, ни в другом качестве, оскорбленная, обиженная тем самым человеком, которому принесла в жертву искусство и любовь.

Я смотрю в окно. Город спит под снежным покрывалом, красные огоньки окон точками отмечают дома. Я вспоминаю другие ночи, летние ночи, когда долгие часы сквозь туманную дымку лунного света я смотрела на спя-

щий город. Мысленно пробегая по улицам, я останавливалась посреди площади и подолгу, подолгу глядела на одно открытое окно. Это было Ваше окно. Как много мысль моя сказала Вам во время этих долгих остановок! Она заставляла мое сердце петь Вам серенады, она билась крыльями, чтобы влететь к Вам.

Я боюсь всего, я знаю, что самые сияющие небеса низвергают молнии. Я знаю, что нет ни одного мгновения в жизни, когда бы с нами не могло случиться чего-нибудь ужасного. <…> Мое детство было пыткой, даже мученичеством, моя ранняя юность — травлей. Поскольку мне удалось одной и без посторонней помощи ясно заглянуть вглубь себя, понять, что одно лишь искусство есть истина, это стало началом <долгих>лет работы, лет однообразных и серьезных. Потом смерть мамы[48], и рана отказывалась зарубцеваться в течение многих лет поисков на всех тропинках жизни. Долг сделал мою жизнь красивой.

...ПАЯЦ ОН НЕОПИСУЕМЫЙ...

Ажбе[49]: орден в петлице, брюки, испачканные на коленях, и вино в голове. Он чувствует себя кавалером. Примечательная фигура, личность в высшей степени комичная. Не положение его, а единственно заслуги вызывают симпатию, однако паяц он неописуемый.

...Я БОГОТВОРЮ В НЕМ ХУДОЖНИКА

Все раны, что нанес мне Л., — а их не счесть! — я забываю ради его творчества. Искусство — в этом великая власть Л. надо мной. <…> Я позволяю обращаться с собой как с девкой, потому что между нами искусство. Все во мне протестует, сердцем я отдаляюсь, однако произведение искусства вновь возвращает меня, я забываю обиды, прощаю. Искусство — как ребенок между нами. Оба мы необходимы этому растущему ребенку, которому ничего не следует знать о взаимных упреках родителей. Искусство

Л. это то лучшее, чем владеет мое *я*, это то, что заставляет меня идти на жертвы, даже жертвовать своей гордостью.

Я честно отдаю всю себя творчеству Л. Я люблю, я боготворю в нем художника. Поступки, в которых я могла бы его упрекнуть, объясняются свойствами его лихорадочной нервной натуры, я объясняю их неврастенией. Л. вспыльчив, он не терпит никакого воздействия на себя, мгновенный импульс решает все. Умный, знающий, он позволяет лучшим свойствам своей натуры возобладать над собой. Девица, под влиянием которой он оказался, удерживает его, не уставая пробуждать в нем угрызения совести. Она не позволяет ему забыть о совершенном гадком проступке[50]. Я любящая, наши с ним отношения носят утонченный характер, и мне приходится уходить в сторону от непристойных грубостей, гнусных намеков этого кучера в юбке.

Л. для меня все. Почему же тогда вкрадчивый образ другого то и дело оказывается между мной и тем, кто составляет мое счастье? Тот, другой, говорит, что любит меня и будет любить до самой смерти, любит больше, чем все, когда-либо прежде любившие меня.

...ОБИТЕЛЬ ЖЕНЩИНЫ С ТОНЧАЙШИМ ВКУСОМ

Визит к графине Паппенхайм[51], застали ее в прелестном флорентийском костюме, все эти учтивые манеры. Приятный дом, чувствуется, что это обитель женщины с тончайшим вкусом. Княгиня Ратибу[52], сорокалетняя дама с шестью детьми, старшему из которых восемнадцать, моложава, как девушка девятнадцати лет. Прекрасна в светло-голубом наряде, копирующем платье «Весны» Боттичелли. Графиня Гренвилль[53] в тюрбане, украшенном жемчугами, волочит за собой разноцветные перья.

ИСКУССТВО, ИДЕЯ, ЛЮБОВЬ — Я СОЗДАЛА ИЗ ВСЕГО ЭТОГО РЕЛИГИЮ...

С тех самых пор, как мои мысли и чувства перешли в наступление, <во мне> внезапно появился художник,

и именно его голос стал заглушать шум смятения. Вчера я шла с тяжелым сердцем, голова моя была забита, а глаза видели гармонию красок — реальные вещи, которые можно было бы передать, в то время как обычно они кажутся скучными от монотонной серости улиц. Вчера появились какие-то живые пятна, перекрывшие серость улиц, и в воздухе возникли белые и красные отражения. Мы с другом долго сидели на лавочке в сквере, рассуждая о том, что будоражит мое сердце. И все это время то, что видели глаза, вмешивалось в разговор между нами. Темные коричнево-красные стволы деревьев на светлой коричнево-красной земле, многоцветные афиши, розовая шапка над розово-серым цветом аллеи, голубые и золотые огоньки трамвайных вагонов. Нас окружало благоухание ранней весны. Усилия были направлены на то, чтобы внести ясность в состояние моей души, находившейся во власти чувства, которому не нахожу имени.

Счастье женщины сводится к эпизодам любви, которые предлагает ей жизнь. Можно ли унизить женщину больше? Чем больше думаю об этом, тем больше верю, что женщине необходимо создать себе источники счастья и чести вне любви. Для нее, как и для мужчины, любовь не должна больше быть таинственным загадочным миражом, парящим над всей ее жизнью. Любовь случается эпизодически. Женщина, у которой в теле дьявол, должна иметь возможность отдаться страсти, как отдаются ей мужчины: чтобы освободиться от нее, посвятить ей без страха жизнь. <...>

Поскольку я вижу много картин, иными словами, мазни, искусство становится для меня все дороже. Тогда я особенно ощущаю его вещью в высшей степени редкой, непостижимой, желанной. Искусство, идея, любовь — я создала из всего этого религию, культ. Я для него храм, я его жрец, его божество. А жизнь у моих ног маленькая и отвратительная. Можно ли примирить жизнь с верой такого рода? Жизнь наносит вам раны или вы наносите раны своей вере. Третьего не дано.

ТЕМНЫЙ ЦВЕТ, БАНАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ, ВСЕ ЭТО... ОТ МЮНХЕНСКОЙ ШКОЛЫ[54]

Келлер как художник — сама условность. Темный цвет, банальная композиция — все это у него от *мюнхенской школы*. Один критик говорит о нем: «Жаль, что он позволяет раскусить свою манеру, такую родственную Мане — Веласкесу, обнаружить нотки а ля Хокусай. Т. говорит по этому поводу: «Надо бы наказать его. Он быстро раскается в святотатстве».

Я НЕ ХОЧУ БЕЖАТЬ С ПОЛЯ БИТВЫ. Я ХОЧУ ПОБЕДИТЬ

От радостного сна остался только грустный осадок в глубине сердца. Как жаль, что не прожила его полностью, что он больше не повторится. Я убеждена, что долг мой ни о чем не жалеть, а отдаться полностью делу жизни. Борьба намечается сильнее, чем когда-либо. Речь не о том, чтобы овладеть более изощренными знаниями, не о самосовершенствовании, речь о защите своего художнического кредо перед лицом мира искусства. Не страшась критики, неудачных выставок, денежных провалов, недостатка в друзьях, врагов, которых вызовет к жизни любая известность, надо помочь Л. идти своим путем, нашим путем. Неколебимая вера и любовь необходимы мне как никогда. Я не хочу бежать с поля битвы. Я хочу победить.

...ПОЛИТИКА И ИСКУССТВО...

Он пришел этим вечером, чтобы сказать мне «прощай» и чтобы уйти туда, где убивают, где умирают[55].

Was ist lang wie eine Ewigkeit,
Wie ein Leben so lieb und so leid?
In der Sommernacht neben dem Rosenbaum
Ein Traum <...>[56].

Мечта проходит передо мной, словно порождение жизни. <...> Нынче вечером у меня много гостей. Князь Волконский, исключительно воспитанный, умный. Разговоры: политика и искусство. Я говорю, что Россия стала жертвой бюрократии и императорской семьи[57].

В искусстве все заключается не в том, *как*, а в том, *что*. Между наслаждением, которое дают природа и произведение искусства, есть разница, она в том, что в первом случае все еще можно сделать, а во втором все уже сделано. Это как желание и успокоение. Очень трудно убедить в этом всякого, кто не принадлежит нашему ремеслу.

Как же далека я от всего, что меня окружает, словно отсутствую. Слышу вечно фальшивую ноту, постоянно все тот же разлад между своим *я* и внешней формой моей жизни.

ЗАМУЖНЯЯ ЖЕНЩИНА ТЕРЯЕТ ВСЕ СВОИ ПРАВА...

В супружестве речь идет о том, что необходимо супругу: ему нужна служанка, подруга, любовница. Какой атавизм! Женщина, столь сложное существо, в наши дни, похоже, вообще не принимается во внимание браком. Тут мы держимся за традиции. И отсюда все несчастья. У современной женщины, сознает она свои права или нет, тоже есть свои потребности, и она не сознает, сколько таит в себе сюрпризов. <...> Если мужчина находит в своей женщине существо, которое любил в мечтах, он склонен не позволять ей реализоваться как личности, отличной от этого образа. Никогда даже лучшие из них не воспринимают всерьез духовную или интеллектуальную жизнь женщины. Это огромная ошибка, потому что отчужденность, одиночество в жизни сердца и души хороши лишь для творца, во всех же иных случаях они вызывают аномалии. <...> Замужняя женщина теряет все свои права, принимая на себя <супружеские> обязанности, она не может обратиться ни

к кому, кроме мужчины, и блюдет только интересы мужа. Стало быть, не одной женщине пришлось творить чудеса с целью пробудить мужнин интерес, пресыщенный, притупленный гарантией обладания. И вот вам ужас брака: все обещания жизни вдвоем тонут, идут ко дну от близости тел и отдаления душ. Личность мужа расширяется, распространяется, потопляя, губя в себе индивидуальность женщины. Никогда я не обвиню женщину, которая, будучи низведена до состояния подголоска, попытается построить свою жизнь для себя самой. К сожалению, именно к адюльтеру, супружеской измене, а вовсе не к любви обращается женщина, стараясь реализовать себя как личность. Адюльтер это все равно некое подобие брака, только без его последних преимуществ: уважения и семьи. Мы есть личности в той мере, в какой ощущаем себя свободными. Брак заслуживает уважения лишь тогда, когда он оставляет вас свободными, и попытка освободиться от рабства брака за счет рабства адюльтера может привести лишь к тому, что утяжелит груз цепей.

Если мужчина обладает телом женщины и пренебрегает ее душой, если она только <следствие> нужды, моральный долг женщины высвободить себя в любви, в которой душа ее обретет смысл.

Что могла бы я сделать для вашего освобождения? Я для него вдохновение, он для меня мечта. Этого хватит, чтобы не погрязнуть в рутине. Никогда, никогда я не должна позволять себе думать о реальности вещей. То, что надлежит делать, это постоянно совершенствоваться в нравственном отношении. Я люблю Л. насколько возможно любить, он родственная мне личность. Единственная нота, которой недостает,— ощущение себя любимой, и в этом я виню его. Он не умеет пробудить во мне жизнь любви.

Любовь мужчины к женщине всегда обесценивает ее. Они не умеют уважать нас как равных себе. Они уважают в нас женщину, но не человеческую личность.

ИСКУССТВО ЖЕСТОКО...

Вот уже многие месяцы, как моя мысль ищет способа выразить всю красоту, которую чувствует душа, видят глаза. Поэма моей любви это неиссякаемый источник вдохновения художника. Но стоит только пролиться беспощадному дневному свету, как меня охватывает томительная тревога, уверенность, будто я пережила свой последний прекрасный день. В искусстве все должно быть желанно. Единственное, что происходит совершенно непреднамеренно, это рождение художника.

<...> По голубому небу бродят большие облака. Парк источает благоухание; в той стороне, где видны горы, где Италия, похоже, уже весна. В небольшом окне мастерской — Л. и я. Нас охватывают воспоминания юности, воспоминания о сельских просторах России, ее свободе, очаровании. Напротив нас в небольшой мастерской, которая раньше принадлежала Райнике, юная девушка, художница, хорошенькая, любезная, прибивает гвоздями свое полотно. Она сторонится весны, жизни, чтобы писать на продажу картины, каких уже намалеваны тысячи. Глубокая грусть овладевает нами. Меня терзает мысль, отчего же так злосчастна жизнь художников. Искусство жестоко, потому что у достойного оно по частям отнимает жизнь. Нас мучает «почему» этих несчастных художнических жизней. И я говорю себе, что жизнь, в сущности, следует двумя путями. Один — это сама жизнь, жизнь животная, с ее радостями, запросами, страданиями; другой — это потребность реализовать себя как личность. Счастливы те, в ком внутренний голос, согласно врожденному инстинкту, с самого начала определяет, по которому из этих путей пойти. Большинство проводит свое существование в сомнениях, куда, в какую сторону идти; несчастны выбравшие неверную дорогу, ту, для которой они не созданы.

Вечером печальный и расстроенный друг рассказывает о своей любви, о том, как ему горько сознаваться себе, что столько прекрасных вещей не для него. Парк

черен, на растушеванной черноте лужаек деревья, похожие на черных пилигримов, тихо бредущих к далекой, может быть, неизвестной цели. И пока друг говорит или молчит, я в глубине сердца продолжаю вершить суд над моей любовью. Надо от нее отделаться, надо полностью вернуться к жизни, окружающей меня.

О ТЩЕСЛАВИЕ, О ИДЕАЛ, О МИСТЕРИЯ!

Нынче утром я видела один из тех просветов, что открываются порой в самых глубинах нашего мышления. Мир в том виде, в каком он нам достался: природа, чувство, искусство, науки, идеи — все, что по-нашему важно и ради чего мы отдаем свои жизни, иными словами, единственная реальность, которую мы себе представляем, пусть даже это воображаемая оболочка вокруг зернышка пыли, вращающегося в солнечном луче и представляющего собой нашу Землю. Нет такого порыва, такого стремления, нет такой осенившей вас мысли, которая вышла бы за пределы Земли. Как бы мы ни пытались возвыситься, как бы ни хотели видеть все выше и выше, мы есть земля, землею и останемся. И именно в этом жалком, ограниченном измерении судим мы о космической вселенной, где крутится незамеченным наш земной шарик. Здесь речь идет не о том, чтобы ощущать или не ощущать себя центром вселенной, дело в том, чтобы понять, что самые благородные наши устремления, наши высшие усилия существуют лишь для нас самих, в пределах пригодной для дыхания атмосферы, нас окружающей. Самая блистательная, амбициозная идея, самый удивительный, потрясающий талант ни единой строчкой не выходят за пределы Земли. Воспринимаемые так, наивысшие достижения человеческого гения употребимы только у нас, на нашей Земле. И поэтому — поскольку что бы мы ни делали, мы не можем служить никому, кроме самих себя и своих ближних,— возможно, всякое усилие представляет ценность, разве не так? Всякий, кто дает кусок

хлеба голодающему, и тот, кто считает звезды, творят одно и то же. Всякий в меру своих возможностей служит одному и тому же делу — жизни, такой, какой ее предполагает наша жалкая, чахлая планета. Нет ни великих, ни малых — есть человеческие существа, все одинаково малые в глазах того, кто видит их с высоты. Все мы служим одному делу, все работаем над одним и тем же творением как граждане одного и того же муравейника. Все мы братья, и наша общая участь одна и та же.

А Земля все вертится, вертится, неуловимый атом в блистательном мире звезд, унося в своей скорлупе кишащий человеческими существами мир, и ничто, никто в этом мире, в этой вселенной не почувствует усилий, мучительной боли и гнева, возвышенных устремлений духа, кроме тех, кто покрыт этой скорлупой. Времена проходят, миры зажигаются и гаснут, и ничто не проникает в то, что несет в себе Земля, вращаясь в лучах крошечного солнца. О тщеславие, о идеал, о мистерия!

СЕРДЦЕ ХУДОЖНИКА, ДЛЯ КОТОРОГО ФОРМЫ ЖИЗНЕННО НЕОБХОДИМЫ...

Юные девочки из пансиона идут по улице[58], маленькие впереди, старшие замыкают шествие. Белые носочки, черные платьица, желтые соломенные шляпки. Будто какая-то черная рептилия с желтым хребтом ползет на белых лапках вдоль серых домов. И взгляды, которые я ловлю, косые, словно змеиные глаза, обращены к проходящим мимо мужчинам.

Прогулка с другом. Контуры домов теряются в перспективе набережной, прозрачная молодая зелень выделяется на фоне серой поверхности воды, безмятежная буржуазная атмосфера царит на лужайках, целиком желтых от цветов, воскресная публика — пятна цвета, прогуливающиеся на этом расплывчатом фоне,— настоящая цветная гравюра, <картинка> ограниченной невзрачной жизни и заурядных забот.

И нервное сердце, что бьется в нас, мечтает о такой минуте отдыха, передышки. Чувствительное сердце, бьющееся от всех горестей, его окружающих, и заставляющее биться все, что вокруг! Сердце художника, для которого формы жизненно необходимы, само выбирает выражение. Жаждущее сердце объемлет мир несуществующий с целью вобрать в себя иллюзии и страстные желания всех времен и всех стран. Сердце, которое не может быть удовлетворено ничем существующим.

Смерть — это высшая красота жизни, охватывающая меня с новой силой в тиши пейзажа. Все вещи, о которых я часто думала, являются мне в новом свете.

Да, **я люблю свое страдание**, я люблю свой взор, я люблю свою любовь. Потому что при их голосах пробуждается лучшее во мне. Моя юная любовь явилась как спаситель, она приоткрыла мне двери, ведущие к идеалу, уже вот-вот готовые закрыться, она спасла меня для меня самой. <…>

Я смотрю в окно и вижу угрюмую серость крыш. Совсем маленькая полоска неба закрывает от меня перспективу. И я помню, что там, там, совсем вдалеке огромное небо и океан приветствовали мою мечту. В своей жизни я видела немало прекрасных вещей. Я видела Венецию во всем великолепии блестящей весенней ночи, пропитанную луной до последних уголков извилистых улочек, с мистической водой каналов, голубым небом, с ее черными гондолами, огнями и песнями. Я видела Эльбрус[59] на рассвете, ранней зарей, весь белоснежный на фоне фантастического неба, через которое стремительно пронеслась оранжевая падающая звезда. Я видела Казбек, вершиной разрывающий тучи, появившийся незапятнанным, во всем великолепии освещенных луною снегов. Я видела в одиночестве Гернси[60], как рычит океан под красным оком маяка, я видела Черное море, переливающееся на солнце всеми цветами радуги, в то время как цветущие миндальные деревья вздымались к небу своими тон-

чайшими кружевами. Я видела Бреннер[61], уснувший в снегу, и веселые цветущие долины Грузии, расстилавшиеся у ног, словно ковер из зелени и цветов. Я видела в Амстердаме знаменитое возвращение трансатлантического лайнера, в радостном ожидании на рейде, освещенном тысячей огней. Еще я видела бесконечную красоту наших русских сельских просторов, где, кажется, душа живет повсюду, очаровывая своим голосом. Но из красот, прочувствованных и понятых мной, дороже всех мне скромный пляж в Картере́, он самое яркое впечатление, вызывающее чувства, — ведь именно там я любила.

<…> Ночь в парке, на светлой дорожке, широкие, черные, исполненные значительности стволы, покрытые темным куполом: будто мистический храм какой-то безнадежной религии с фанатическим, таинственным культом. А там, дальше, пейзажи, какие мы видим в рисунках сепией на тонких чашечках мейсенского фарфора.

ЭТА ТЕТРАДЬ ЗАВЕРШАЕТСЯ КОНЦОМ МЕЧТАНИЙ…

Не в его привычке было делиться со мной мыслями. Маленькие письма, которые я получала от него, были как этапы его любви. Теперь у него будет кого любить. Воспоминания обо мне оградят его от всякой банальности. Что же касается меня, моя жизнь начертана: добрая, великая, прекрасная, честная и цельная, несмотря на все неудачи, горести и слезы. У меня есть кого любить, кого я горячо люблю. И чтобы я не думала о нем, нужно только одно: чтобы он был счастлив. Эта тетрадь завершается концом мечтаний. Я закрываю ее без страдания, как закрывают прекрасную книгу, заставившую вас много прожить, которая вас много наказывала, заставила много плакать, но которая в целом — искусство! В этом красота нашей истории, ее сторона настолько художественная, что она перевешивает для меня все остальное.

Я буду снова думать об этом как о шедевре жизни, а от шедевров не страдают. Мечтать о летней ночи, солнечном дне на пляже, о странице любви под золотом осени, о музыке сердца долгими зимними вечерами. А в обновлении года — разрывающая сердце разлука, конец мечты, возвращение к жизни и надежда. Да хранит его Бог и да позволит мне остаться на всю жизнь его другом.

ТЕТРАДЬ ТРЕТЬЯ 1904–1905



1904–1905

ДУША БЫЛА ЗАЛИТА СОЛНЦЕМ...

19 $\frac{15}{V}$ 04

Мой неизвестный!
Вот Вы и снова появились после столь долгого отсутствия. Как она далека, та весна, что была год назад. Я все та же, кого Вы покинули вот уже год, а была некогда той, что видела зарю любви, юности, поднимающуюся на голубых крыльях мечты! Это была не я. У той, другой, юной, влюбленной, душа была залита солнцем и лучезарное, исполненное радости, сердце. <...> Она была всего лишь желанием, порывом. Она жила жизнью, которая возвышалась над физическими условиями существования. В звуках самых банальных слов ее ушам слышались божественные песни, глаза ее были ослеплены глазами, которые она любила, рука ее ласкала обожаемую руку, а душа чувствовала лишь прекрасное.<...>
В моей жизни нет дней равнодушных, дней, похожих один на другой. И все же я всегда остаюсь верна себе и той своей жгучей жажде чего-то несуществующего, чего не может быть.

$\frac{\text{REICHERTSHAUSEN}^{62}}{\text{A.D.INN}}$ $\frac{31}{V}$

Сельский пейзаж улыбается мне в окно. Душу охватывают воспоминания о моей стране, воспоминания юности, и в прекрасном окружающем меня безмолвии мысль просыпается ото сна. Она не цепляется больше за вещи вокруг, она обретает крылья, становится творцом и отовсюду приносит мне образы. Я была за форте-

пиано. Наступал вечер, печальная песня Нормы сочеталась с нежной меланхолией уходящего дня. Слабый звон. Это священник вышел, чтобы дать последнее причастие какой-то смиренной душе, готовой отойти в мир иной. Я не могла больше играть. Смерть, эта наивысшая красота жизни, с новой силой охватила меня в этом безмятежном сельском покое. Чтобы жизнь не превратилась в худшую из банальностей, ей необходима смерть. Любви необходима разлука весной, зимой; для удовольствия работы; для радостей опасности. Чтобы оценить, чтобы испытать удовольствие, надобно бояться.

Я навсегда перевернула страницу юности. Ничто не доносится более из прошлого. Молчание во мне, молчание вокруг меня. Я хочу жить глазами.

Мы довольны местом нашего пребывания[63]. Дом большой и удобный, и все здесь по-деревенски. Большие низкие дома, белые и иногда малинового цвета. Маленькие палисадники вокруг церкви с высокой башней, горизонт простирается высоко вдаль. В этом пейзаже, тихом, спокойном, радостном, поезда кажутся монстрами, посланными из другого мира. <...>

Сегодня праздник Тела Господня[64]. С четырех утра каменные пушки дают залпы, во всю звонят колокола. Процессия выходит из церкви и идет по сельским полям. Мужчины одеты в длинные черные рединготы[65] с двумя рядами крупных серебряных пуговиц. Девушки в темно-синем, с белыми венками на головах. Если смотреть на это сверху, то все кажется какой-то сине-черной лентой, тянущейся между зелеными лужайками и белыми домами. Луч веселого солнца сияет на золоте священнических одежд, и «*Jungfrau Maria, bitte für uns*»[66], которую бормочет толпа, соединяется с приглушенным шумом шагов. Это будто голос самой работы, возносящийся к Богу, который где-то невдалеке и может услыхать. Он живет в церкви поблизости, царит в алтарях, воздвигнутых для этого дня, в углах приделов.

ИСКУССТВО ЭТО ФИЛОСОФИЯ...

Истинно молодое и свежее искусство должно основываться на пристальном наблюдении природы. Средства передачи впечатления должны быть индивидуальны и не зависеть от существующих форм. Так что было бы ошибочно задумать свое творение, а потом скопировать. Надо, чтобы натура, сама жизнь вдохновляли его, надо выразить это впечатление, таящееся в вас самих, а вовсе не в натуре. Стало быть, художественное произведение сотворяется извне вовнутрь. Все, что создается изнутри вовне, это все риторика, искусство холодное и продуманное — придуманное. Искусство это ощущение, чувство,— ощущения и чувства, которые идут к нам извне. Однако мышление художника, созданное его темпераментом, личностью, способностями, облекает в особые одежды полученное впечатление, ощущение, пробужденное формой.

Искусство это философия, это оценка жизни, толкование жизни. Если бы искусство сводилось всего лишь к созданию картин, музыкальных произведений, стихотворений — искусство было бы занятием пустым, порою разве что простительным. Однако искусство это один из огней, освещающих жизнь. Без него было бы одной надеждой меньше, одной безнадежностью больше. Искусство, таким образом, есть нечто в самом себе, само по себе, безотносительно к тому, кто им занимается. У него свои законы, свои принципы, свое развитие, своя цель. Искусство есть мысль художника, сцепленная с событиями реальности. Как наука служит тому, чтобы объяснять жизнь, так искусство служит средством связи. Наука дает фактам свое «как», искусство ставит вопрос «почему». Истинное искусство таково, что возвращает душу вещам — и эта самая душа есть художник. Именно художник создает душу вещей, это его глаза вселяют в них душу. Вот почему искусство индивидуально, личностно, наука же таковой не является. Философия, рели-

гия, любовь суть искусства. То, что мы называем искусством, это принцип, накладывающий ограничение на возможность реализовать себя посредством определенной формы: слова, звука, линии, цвета. Я придаю свое «почему» вещам, которые показала мне жизнь,— вот кредо художника.

История искусства — это история художника и его способа понимать жизнь. Тот, кто в состоянии быть художником, уделяя этому лишь какие-то часы своей жизни, не художник, ибо не может человек иметь две пары глаз, две души, два ума. Либо ты художник, либо нет. И ты только тогда художник, когда всякое движение жизни в нас отзывается эхом художнической мысли вокруг, превращая существующую реальность в желанную нереальность. Художник это тот, кто видит жизнь прекрасным многоцветным ковром песен без слов или мистерией; художник тот, кто постоянно воплощает в жизнь некий личный стиль или силу нераздельного чувства. Во всех этих случаях художник противопоставляет реальности видимых вещей нереальность души художника, свой вкус, свою страсть, свою меланхолию, свою печаль, свою радость, свое вдохновение, свою силу. Произведение, копирующее жизнь, не является произведением искусства. Произведение, вымышленное вне жизни, есть произведение больное. Произведение искусства — это жизнь и это художник. Чтобы изучать искусство, надо изучать жизнь и надо понимать художника. Существует лишь одно измерение, чтобы оценить произведение искусства, то есть — насколько художнику удалось овладеть жизнью. Чем сильнее преобразована действительность, тем величественнее произведение искусства. Тот, кто передает визуальное впечатление созвучием красок, есть мастер ви́дения. Тот, кто передает зрительное впечатление через поэтическое слово, есть мастер впечатлений души. Тот, кто на основании простого визуального впечатления, из непритязательного сочетания красок добивается полного осуществления своей мысли,— мэтр, он владеет самим собой. Вот как следует мерить художников и их творения.

…ФАНТАСТИЧЕСКИЕ… ТУЧИ, ПРИПЕЧАТАННЫЕ ОДНА К ДРУГОЙ ЦЕПЯМИ ПЛАМЕНИ

Грозовая ночь. В пугающей тишине все насыщено электричеством, вспышки одна за другой освещают небо. Как будто грозное божество прошлось по ошеломленной Земле, прячась в темноте ночи. Ослепительно белые вспышки освещали фантастические тяжелые тучи, припечатанные одна к другой цепями пламени. Если бы пейзажи Земли исчезли во мраке, можно было бы поверить в существование высших сфер, где все — лишь волны, движение масс, серых, черных, сталкивающихся друг с другом, разбивающихся друг о друга. Бесформенный молчаливый кортеж, несущий в себе бедствие, медленно пересекает небо от края до края горизонта, оставляя, точно дорожные метки, красные языки пламени пылающих домов.

<…> Отнюдь не логика, а интуиция определяет талант человека. Когда речь о том, что художник может обращаться за помощью только к личному опыту, тогда он лучший. Именно так понимал это Пюви. Тем не менее, перед уже созданным творением всякий художник чувствует себя ничтожным и восхищается в других тем, чего трудно достичь. Мы независимы в рукопашной борьбе с проблемами, которые сами перед собой ставим, ибо именно здесь художническая индивидуальность сцепляется с природой. И тут никакой авторитет, никакой пример не может принести вам пользы, здесь не имеет значения ничто, кроме попутчика, который метит в ту же цель. <…> Всю эту ночь я с упорством наблюдала. Вечером дождь, бывший только в воздухе, полусвет, просачивающийся сквозь влажную вуаль, внутри напряженная сила всех цветов: темно-синее море, прибывающее в приливе.

…ВИ́ДЕНИЕ ХУДОЖНИКА

Великое произведение искусства всегда желанно. Это акт глубокого внутреннего убеждения и проявления упорной воли. Произведение искусства — будь оно величиной

в два квадратных дюйма или во всю стену — не является простой передачей впечатления извне. Это совокупность множества впечатлений, прошедших через фильтр художнического вкуса, это выбор, зрелая мысль, осуществленное желание. Это образ, рожденный в нас, подстрекаемый тем, что происходит вовне, выраженный с помощью форм, заимствованных извне. Но это ви́дение художника. Это нечто формирующее душу художника — той или иной. Это то, что он должен выразить посредством существующих форм. Однако это не означает возврат к существующим формам. Для того чтобы создать произведение искусства, нужны определенная воля, желание, закрепленные всей личностью художника. Произведение должно быть полностью готово в художнике, созданное его вкусом и желанием, прежде чем он приступит к осуществлению этого глубокого ви́дения посредством своих опытов, приобретенных простым изучением вещей вовне.

БЕЗ БУНТА НЕТ ПРОГРЕССА

Бог есть добро и зло в одном, компенсирующие друг друга, растворенные друг в друге, это гармония, сговор добра и зла[67]. За исключением того, что в Боге добро и зло никогда не соединяются друг с другом. Зло есть противоположность добра; бунт против добра это Сатана. Бог, будучи абсолютом, есть добро, ибо он также есть зло, преодоленное, компенсированное добром.

Вне Бога, вне его союза со злом, с добром и злом, и со злом, которое есть бунт против добра, добра наивысшего, единственного добра, какое доступно человеку. Без бунта нет прогресса. Если бы человек не таил в себе Сатаны, бунта, он бы погряз в тине добра. Я люблю Сатану и его творения, потому что это есть дорога к Богу[68]. Чтобы верить истово, с рвением, надо научиться с отвагою отрицать. Увы, мне жаль всех, кто соглашается, увы, я сочувствую тем, кто не бунтует, кто, отупевши от райской жизни, не ломает дверей, дабы создать себе новый

рай. Бог есть надежда тех, кто познал Сатану, в нем они находят добро, которое искупит причиненное зло.

ИСКУССТВО — МЫСЛЬ, КОТОРАЯ НЕ ИМЕЕТ ФОРМЫ

Я ношу в себе болезненный мир. Мне присуща способность подменять всякое впечатление воображаемым плюс обостренная способность переживать всякую мысль, всякое страдание другого. Я не только переделываю в себе всякое произведение искусства, с которым соприкасаюсь, а отождествляю себя с его творцом. К этому тяжкому труду художника, который делает меня собой, добавляется сверхъестественная чувствительность к жизни. Если бы только это была жизнь в полной пассивности, словно волна, отражающая все, что видит ее поверхность. Нет, это мысль, которая день и ночь перерабатывает ощущения, принесенные чувством и сердцем.

Искусство — это все, что не нарисовано, не изваяно, не изложено в стихах, не положено на музыку: если искусство было бы осуществлением, искусства больше не было бы.

Моя мысль создала вокруг меня небытие. Воля моя создала веру. Нет ни единой жизненной иллюзии, которой я бы не оборвала лепестки, однако всякое разочарование ведет меня к воссозданию первоначальной иллюзии. Душа художника во мне возвысила сияние желаний над отвратительными мерзостями жизни. Я верю в то, во что хочу, я живу этими желанными верованиями.

Нет ничего хуже, чем прожить жизнь, исключив желания. Надо вообразить их потрясающими по своей красоте и широте, чтобы сделать жизнь прекрасной и величественной.

В той мере, в какой жизненные события обладают <...> смыслом,— человек скудоумен и слеп. Лишь с того момента, как наши желания, наши чаяния приходят на смену реальностям жизни, мы становимся ее хозяевами. Надо взрослеть, взращивать себя до больших желаний — вот нравственная цель жизни. Неизбежное страдание

обнаруживает констраст между желанием и реальностью. Всякий, кто теряет надежду достичь желаемого и смиряется с повседневностью, терпит поражение. Бунтовать против жизни — вот борьба, к которой призвана наша душа.

Большинство мужчин живут возможностями жизни и игнорируют возможности желания. Для них жизнь есть лишь формы жизни; мораль — социальные институты и законы; искусство — произведения искусства. Однако жизнь есть все, чего нет и чего бы нам хотелось; мораль — добро, которое мы ищем; а искусство — мысль, которая не имеет формы. То, чего нет, то, чего нам хочется *was Sehnsucht weckt*[69].

<Прекрасное> бежит осуществленного творения, сбрасывая его, словно чешую. Чувства, мысли, которые тушуются перед словом, называющимся солнечным лучиком. Вещи, которые смеются, рыдают в глубине души, снимают напряжение сердца до той степени, чтобы заставить его кричать от боли, и принимают форму — все это не более чем их отпечаток, легкие следы, которые они оставляют на своем пути. И именно любовь ко всему, чего нет, я несу в себе, и это делает из моей мечты мою жизнь.

МНЕ НЕОБХОДИМО ВРЕМЯ

Видела Гогена[70], принадлежащего Р.,— потрясающе!!! Произведение искусства в двух шагах от природы, на расстоянии впечатления прочувствованного и на расстоянии впечатления желаемого. Лишь на втором этапе рождается шедевр, в основе его лежит продуманное, сознательное желание мастера.

Я думаю о Вас, о Вас, который далеко, о Вас, которого нет. Моя любовь к Вам это нежность, столь целомудренная, и страсть, столь пронзительная, постоянная мысль и болезненная борьба.<...>

Искусство есть единственное претворение в жизнь вечного принципа, к осуществлению которого мы стремимся всеми своими чувствами, поступками и мыслями.

Я слишком художник, чтобы быть в состоянии передать свои ощущения в тот самый момент, когда их испытываю. Мне необходимо время. Надо время, чтобы пережитое чувство превратилось в зримый образ. Стало быть, я вижу его снова и снова, всякий раз с совершенно новой силой, и только тогда нахожу ему форму и выражение.

Я верю в Бога на небе, а на земле в человеческую личность и в ватерклозет[71].

НОВЫЕ ПИСЬМА К НЕИЗВЕСТНОМУ[72] 1905

Дорогой неизвестный! <...> Вы — настоящий. Я возобновляю нашу переписку. Я возвращаюсь к Вам с опытом, которого стало больше, и с молодостью, какой стало меньше. Ограничив нашу часть существования, станем зрителями. Предоставим действовать другим, сохраним все способы посмеяться. Я возвращаюсь к Вам из далекой страны, из страны грез. Я принесла оттуда голубую сказку; если смех утомит нас, поговорим о голубой сказке и поверим, что молоды еще. Но я предпочитаю говорить с Вами о другом, о тех вещах, которые мы видим, которыми восхищаемся, которые презираем, обо всем внешнем в этой жизни, о ее анекдотах. Мы будем говорить об искусстве, этом ангеле-хранителе моей жизни, и посмеемся над моралью, шатающейся при первом желании и сгибающейся при любом вожделении. Дорогой неизвестный, я возвращаюсь к Вам очень любезной, почти веселой, хотя нежность моя выдает подчас, что мне больно, больно до крика, так больно, что кусаться хочется, больно до слез.

РОССИЯ В СУДОРОГАХ РОЖДАЕТ НОВЫЙ РЕЖИМ

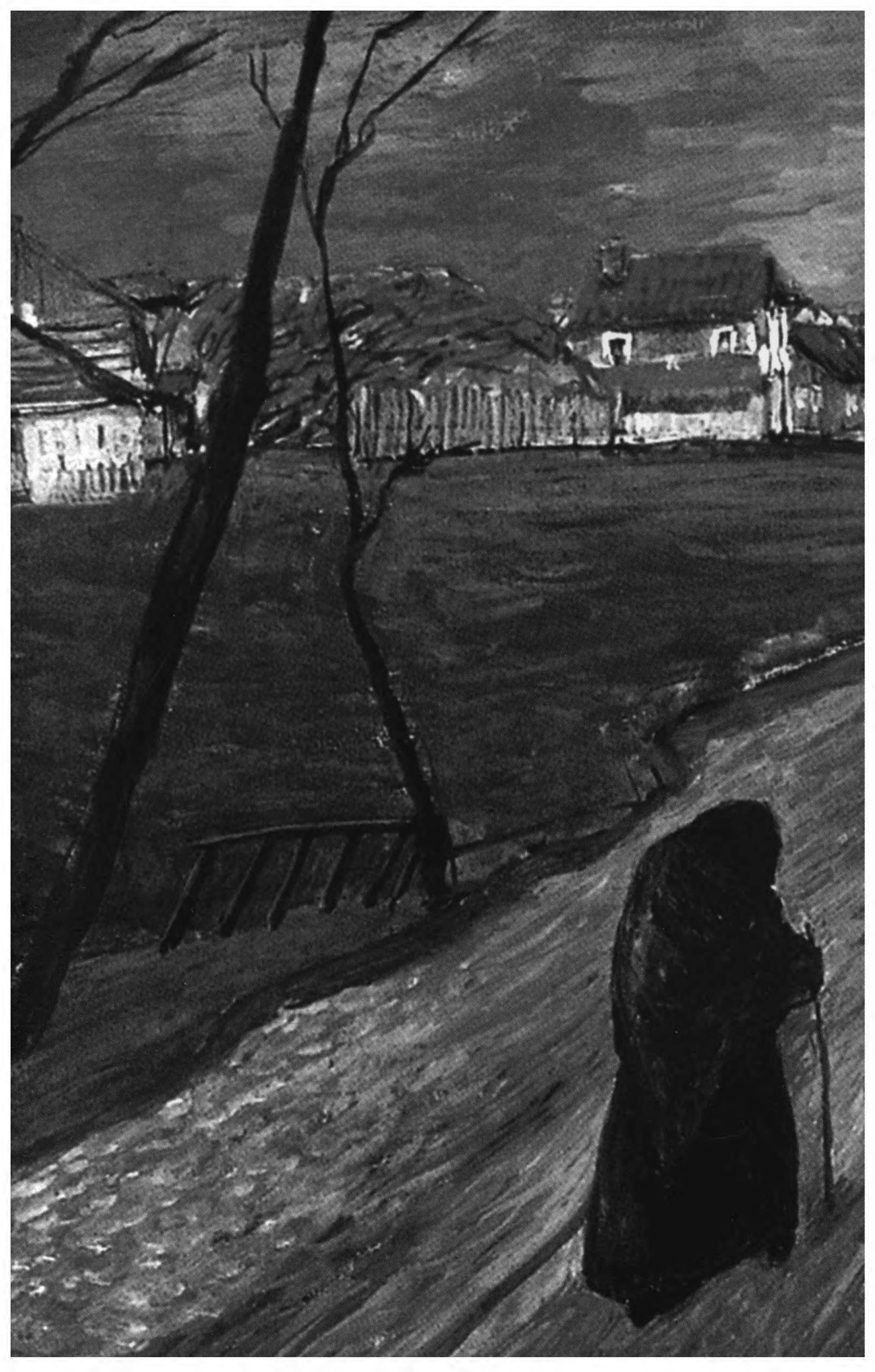
Пока моя тревожная мысль блуждает между всеми теми, кого люблю и кем дорожу, в мире свершаются великие события. Россия в судорогах рождает новый режим. Поразительно, но еще совсем ребенком я имела предчувствие, что мне будет суждено пережить Великую Революцию.

Помню, как будто это было вчера, одним радостным утром в Люблине[73], открыв глаза навстречу сияющему солнцу и прекрасной молодости, я почувствовала, как ощущают вещи реальные, ужас перед тем, чему суждено случиться. С тех пор я стала изучать Великую Революцию[74]. Снобизм — это болезнь случайного успеха. То, что Вам принадлежит по праву рождения, не кажется Вам таким уж важным, потому что человек ценит все по силе своего желания. Тому, чего мы добились сами, результату наших усилий, мы слишком хорошо знаем цену. Мы сами заплатили за него и можем этим кичиться. Настоящий вельможа прост, а настоящий гений скромен. Самолюбие — это кожная болезнь моего нравственного тела. Это заблуждения, которые приходят отовсюду, раздуваются, наполняются гноем, прорываются и заставляют мучиться и их носителей, и вынужденных наблюдателей спектакля. Мое внутреннее здоровье не затронуто, но лучшее во мне становится неприятным и уродливым. <...> А рядом со мной человек, который мне дорог, надувал свою манишку и распускал хвост перед бабенкой.

Сегодня по всему городу звучат вопли возмущения. Люди, собравшиеся в толпы на углах улиц, чтобы прочитать депеши, лавочники и парикмахеры — все содрогались от ужаса, слушая рассказы о том, что происходит в Петербурге.

ДЕЙСТВОВАТЬ, ИНЫМИ СЛОВАМИ, ЛЮБИТЬ ЕЩЕ БОЛЬШЕ, ЛЮБИТЬ АБСТРАКЦИЮ И ВДОХНУТЬ В НЕЕ ЖИЗНЬ

Действовать и любить — вот две мечты, разбуженные жизнью. Две иллюзии, которые стоят дороже всяких реальностей. Любить это значит забыть себя, приносить себя в жертву, давать все больше и больше, давать всегда. Действовать, иными словами, любить еще больше, любить абстракцию и вдохнуть в нее жизнь. Стоит человеку вернуться к самому себе, он лишает себя всяких возможностей счастья.



ЖИВОПИСНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ



М. ВЕРЕВКИНА

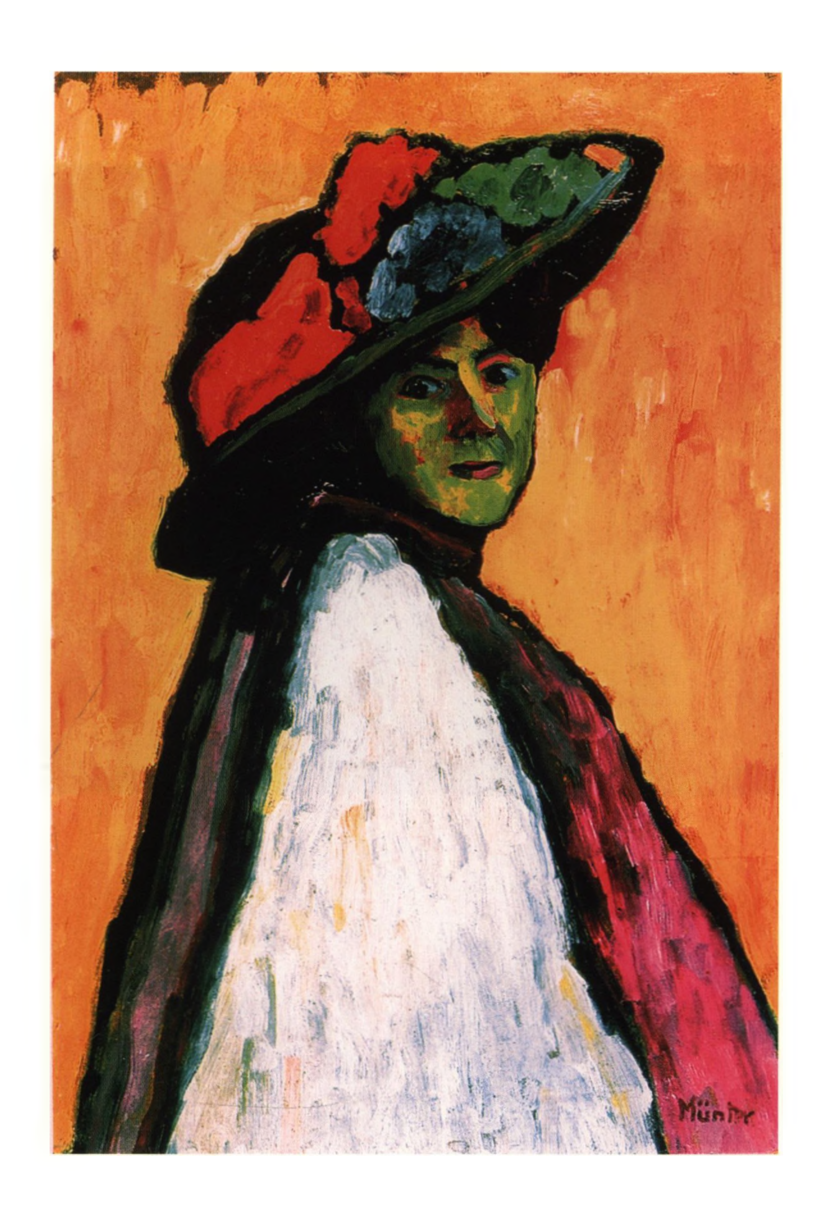
АВТОПОРТРЕТ
Около 1893. Муниципалитет
Асконы, Швейцария



И. РЕПИН

ПОРТРЕТ МАРИАННЫ ВЕРЕВКИНОЙ

1888. Музей Висбадена, Германия



Г. МЮНТЕР

ПОРТРЕТ МАРИАННЫ ВЕРЕВКИНОЙ
1909. Галерея Ленбах-хауз,
Мюнхен, Германия



М. ВЕРЕВКИНА

ВЕСЕННЕЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ
1907. ФМВ



М. ВЕРЕВКИНА

ПРОСЕЛОЧНАЯ ДОРОГА
1907. ФМВ



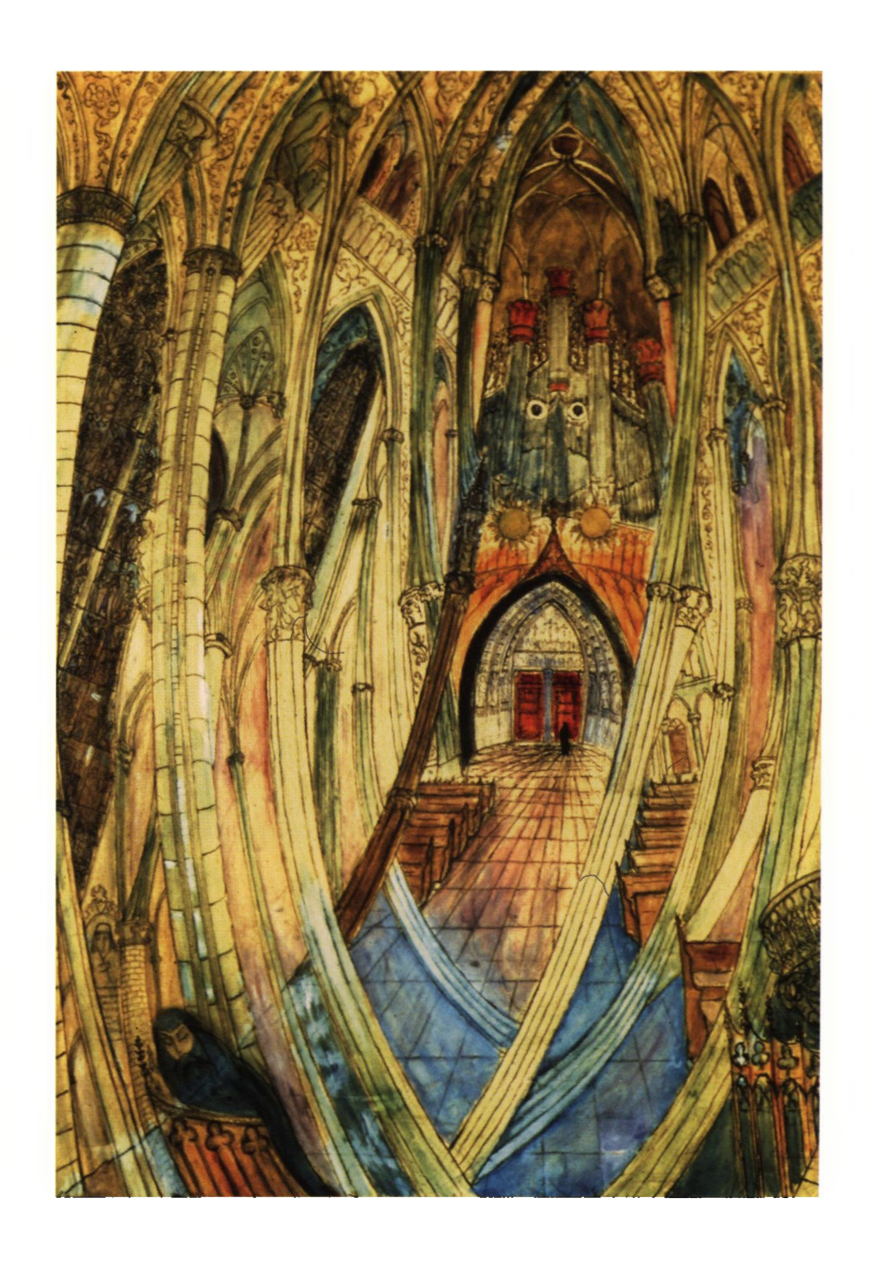
М. ВЕРЕВКИНА

В ГОРАХ
Около 1908–1909. ФМВ



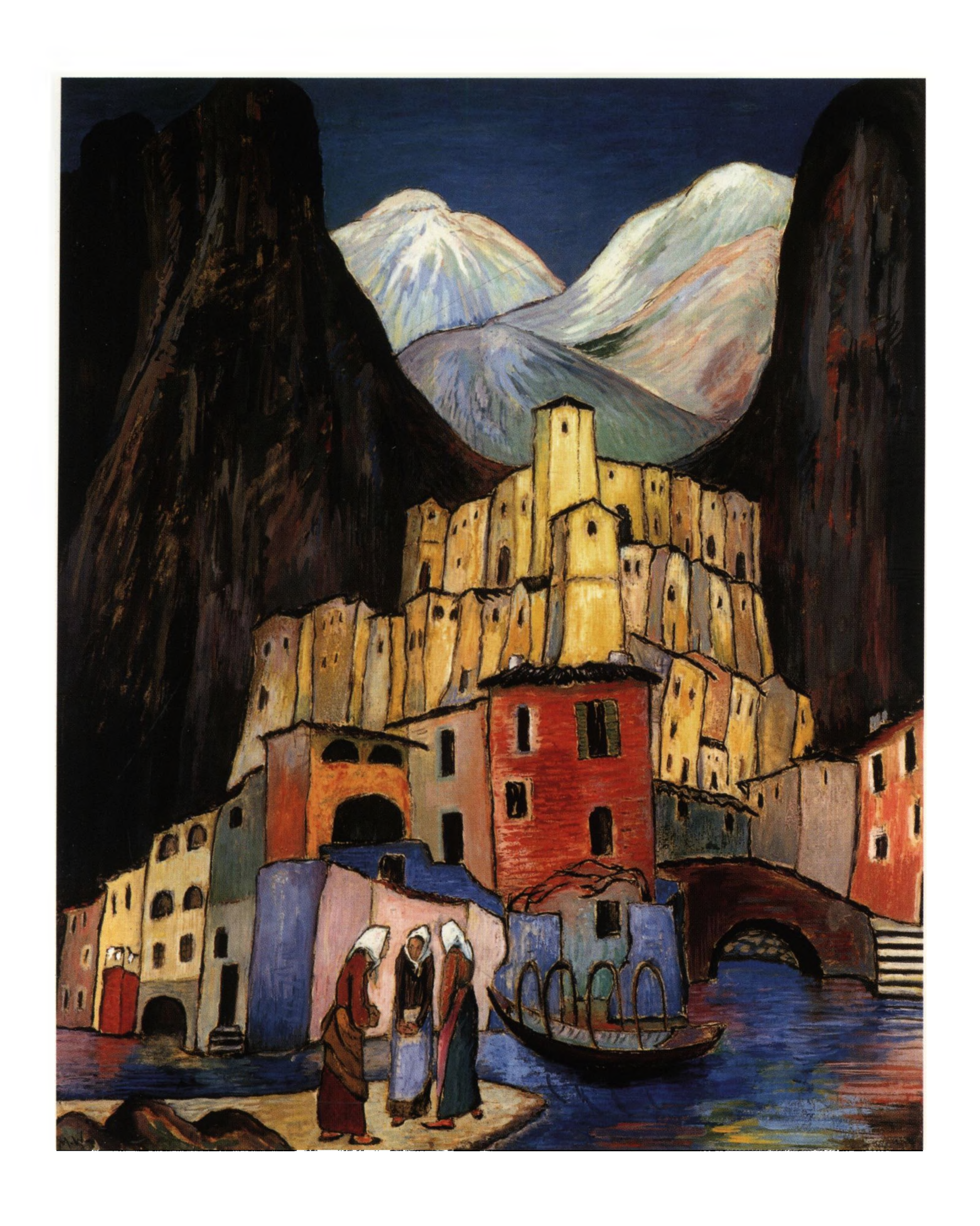
М. ВЕРЕВКИНА

БЛИЗНЕЦЫ
1909. ФМВ



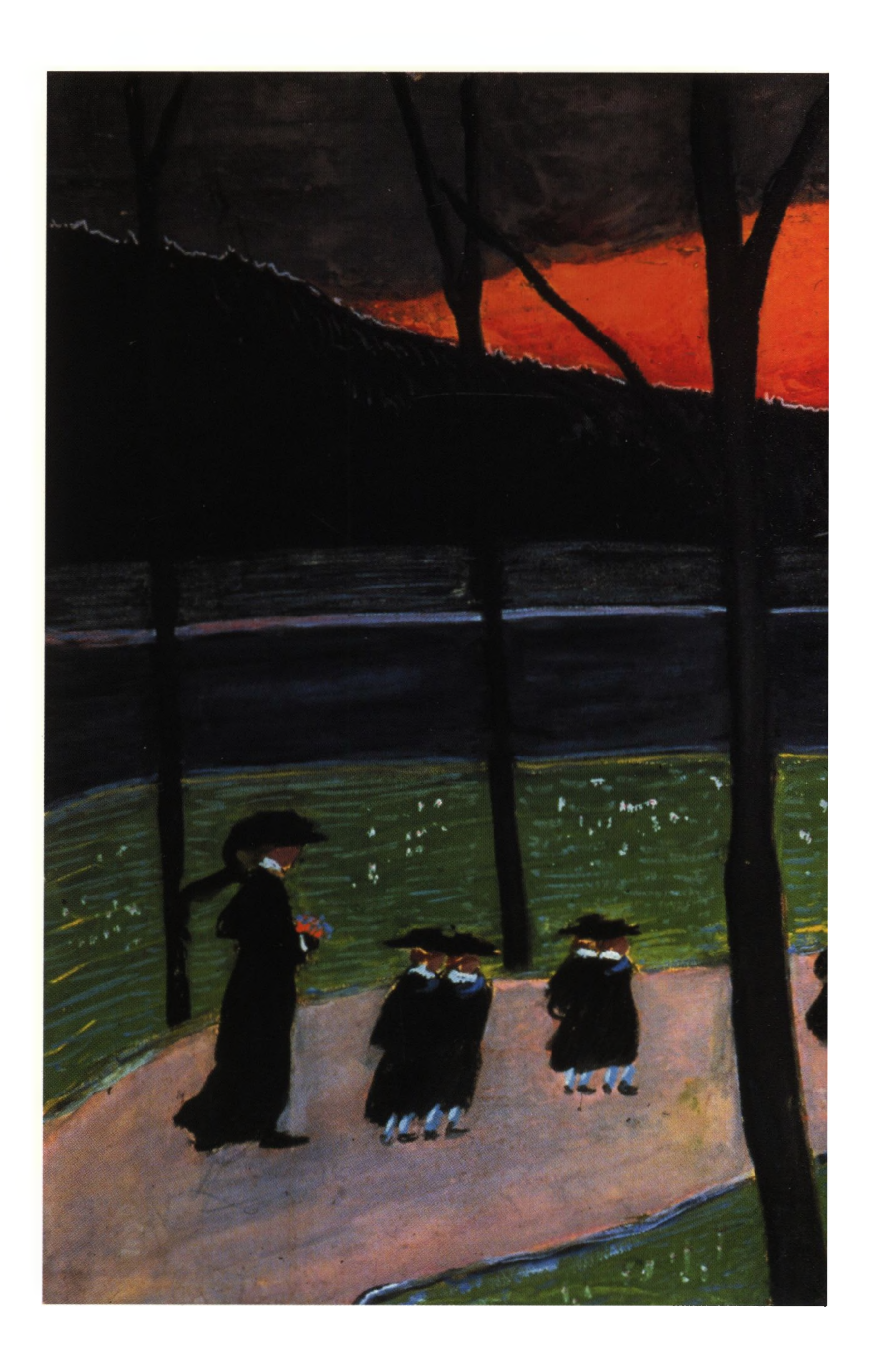
М. ВЕРЕВКИНА

ГОТИЧЕСКИЙ СОБОР
? 1906–1908. ФМВ



М. ВЕРЕВКИНА

СКОРБНЫЙ ГОРОД
Около 1930. ФМВ





М. ВЕРЕВКИНА

ОСЕНЬ. ШКОЛА
1907. ФМВ



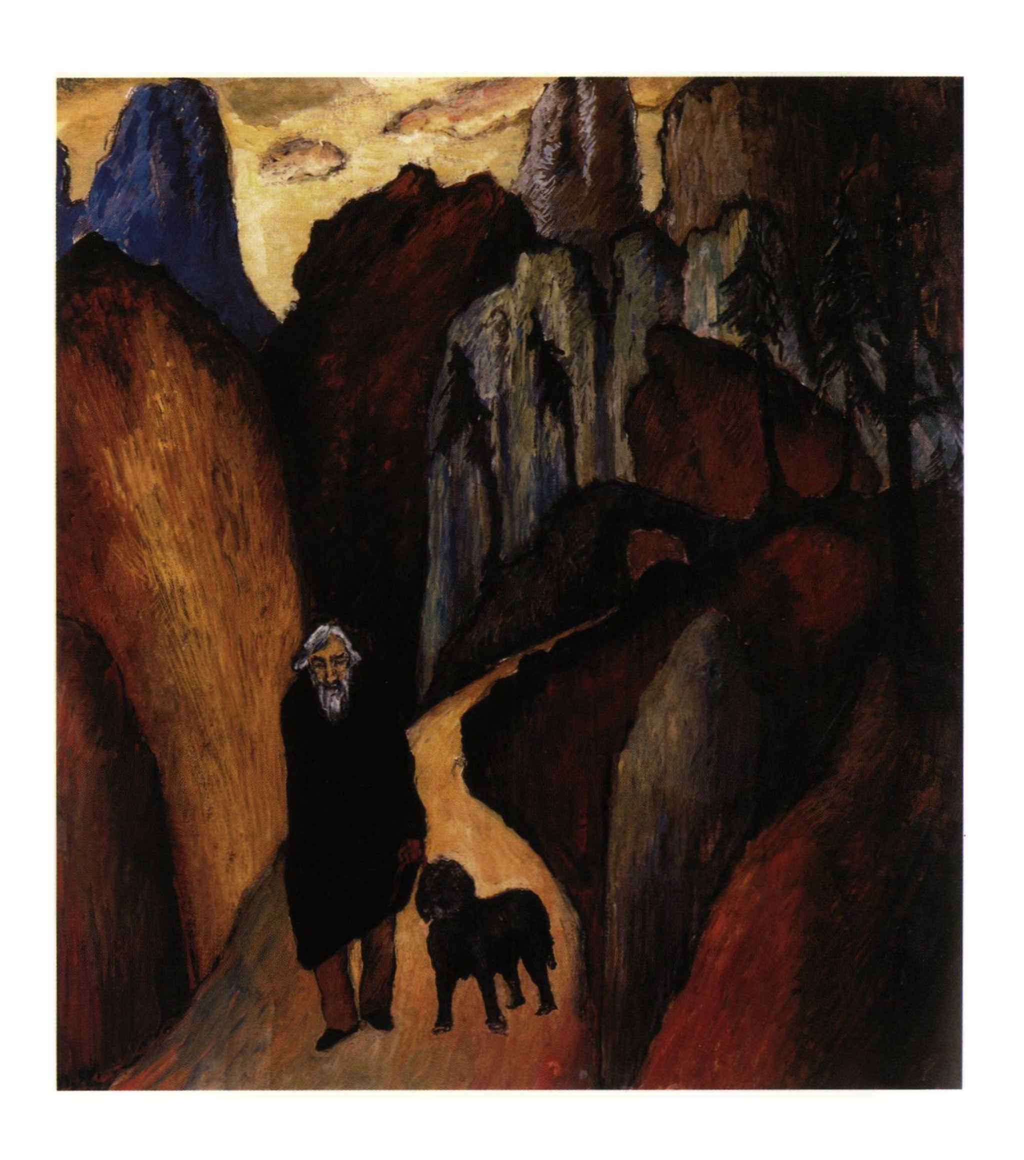
М. ВЕРЕВКИНА

ГОРОД В ЛИТВЕ
1913. ФМВ



М. ВЕРЕВКИНА

КРАСНОЕ ДЕРЕВО
1910. ФМВ



М. ВЕРЕВКИНА

СТАРИКИ
1930. ФМВ

Мое сердце наполнено страхом. Вчера вечером говорили о мужестве. Мне кажется, что пылкость юности происходит от эгоистического невнимания к другим. Считают себя бессмертными и смеются над другими. Необходимо отойти от этого, чтобы не быть слабым, когда наступит конец.

Но тот, у кого замирало дыхание от любви, содрогается от перемен в жизни.

Я не возьмусь утверждать, что магия знаков — описание черным по белому страха, каким одержима моя душа, — не разорвет душистой материи моих мечтаний. Я отправляю свои мысли в область абстракции, а свое сердце — в реальность дня, чтобы ему не повстречалось безумное выражение безумного желания. <...>

Всякий мечтающий волен расширить пределы возможного и осуществимого. У искусства нет границ. Любить, верить, творить означает отрицать жизнь и ее жестоких богов. Это означает самим создавать себе богов и райские кущи, всегда разные, привлекающие вечным непостоянством, неповторимостью, переменами. Мудрец и дитя, гений и наивный — лишь они одни понимают искупительный смысл <искусства>, дарованный миру милосердным Господом, чтобы жизнь не убивала. Ребенок любит, гений творит — оба веруют. Остальное погрязло в материализме, скептицизме, ложная и скудоумная мудрость, которая верит, будто истина есть нечто осязаемое, вожделенное, то, что видит око, то, что осязает рука, переваривает желудок и анализирует логический разум. И изо всех сил стараясь видеть явственно, они, в конце концов, не видят истинных красот жизни, тех, что любящее сердце, сильная вера и мощное дарование могут извлечь из самое себя, не оскудевая.

О! Дон Кихот — милый бурлеск[75], говорит о таланте Рихарда Штрауса, заставляющем мечты петь с помощью смычка, он так близок моей душе! <...> Разве ты не я, ты, плачущий от любви у подножия несбыточной мечты, прядущий пряжу из золотых грез, ведь, кто знает, когда-нибудь, днем или вечером, твой сочувствующий

взгляд коснется и моей души. Кавалер мечты[76], Дульсинея — это грубая неотесанная девица, однако то, что сделал из нее твой гений, останется прекрасным навеки.

...ОСНОВНОЙ ПРИНЦИП ИСКУССТВА... ЗНАК, КОТОРЫМ ЛИЧНОСТЬ ХУДОЖНИКА ОТМЕЧАЕТ ПОЛУЧЕННОЕ ВПЕЧАТЛЕНИЕ...

Англада пикантен[77]. Рольфс[78] сдержанно строг. Оба создают произведения искусства. Безразличный к жизни Англада воплощает в своих полотнах наслаждение колористикой. Рольфс передает природу через сильные и красочные впечатления, которые он из нее извлекает. Разные таланты, совершенно отличающиеся по сути, оба они воплощают основной принцип искусства: новая отметка, знак, которым личность художника отмечает полученное впечатление, а также его стремление к новым средствам выразительности.

<...> «**Дама комиссара**» — это веселый фарс, совершенно французский, задушенный тяжестью немецкого смеха[79]. Я вспомнила Михайловский театр[80] в Петербурге, сумасшедший хохот, охвативший нас. Я много предаюсь воспоминаниям, может быть, слишком много. Нельзя сравнивать. Надо иметь смелость проживать свою жизнь в настоящем. Я не вылезаю из скандалов. Меня все время осуждают. Где радости моей жизни, и как многочисленны ее горести.

...ЛУЧШЕ ПОМОЛЧАТЬ ТОМУ, КТО НЕ МОЖЕТ СКАЗАТЬ В ИСКУССТВЕ НИЧЕГО СВОЕГО

Художнику до́лжно воссоздавать моральный и физический мир, пропуская его через свое творческое *я*. Цель искусства в том, чтобы заставить человечество воспринять новые эстетические ценности. Никогда не должен художник соглашаться с уже существующей красотой. Красота, как он ее понимает, есть единственная красота, существующая для художника, а эта переоценка этиче-

ских и эстетических ценностей и есть цель искусства. Вот почему лучше помолчать тому, кто не может сказать в искусстве ничего своего.

Никогда не останавливаться на каком-либо очертании, на точном рисунке, запечатленном движении. **Роден**[81] понял это в скульптуре. Он оставляет место воображению, способному угадать намерение художника. Надо обозначать стремление, но никогда не уточнять его пределы. Берегись рук, вырисованных **искусно**, тщательно! Берегись блестящих сапог!

Я так хорошо понимаю идею **Ван Гога**[82] рассматривать белый и черный как два цвета, а не как тень, противоположную свету. Он не вполне придерживался кредо так называемых колористов, для которых черный означал отсутствие, а белый — соединение всех цветов. Для Ван Гога белый и черный равны по своей ценности другим блистательным краскам палитры.

Я подняла факел истины, чтобы осветить свою мечту. Невнятная мечта обратилась в бегство. Мне осталось воспоминание. Я люблю красивую ложь, произведение искусства. Мне внушает отвращение всякая фальшь, все, что составляет практическую мудрость жизни. <...>

Японский театр даровал мне несколько красочных впечатлений, оригинальных и грациозных движений[83]. Но какой ужас испытываешь перед народом, культура которого не убивает этого дикого зверя и не служит ему, дабы вооружить эту дикость всяческими новомодными средствами.

...ИСКУССТВО ИНДИВИДУАЛЬНО И, СЛЕДОВАТЕЛЬНО, НЕДОСТУПНО ПРОГРЕССУ

Искусство вовсе не означает видеть или думать, оно означает чувствовать. Художник должен обладать видением внутренним и не принимать во внимание логику видения физического, привычного. Наблюдать, помнить — еще не значит творить. Творчество начинается с упраздненного впечатления, пусть даже полученного

самим чувством художника. Художниками рождаются, ими не становятся.

Искусство, философия и науки суть три выражения психического *я* человека. Из всех трех лишь одна наука есть приобретение прогрессивное. Достижения науки основаны на причинах, событиях, предметах вне нас и, тем самым, не зависимых от нас. Это победа человека над миром, который его окружает. Пока этот мир не погибнет, факты, на которых она держится, остаются незыблемы. Если бы космические условия изменились для нас, всю нашу науку можно было бы упразднить. Позволительно говорить о новой науке только в связи с новыми открытиями. Законы, которые правят миром, не подвластны нашей воле, они были таковыми во все времена. Наши исследования для нас внове — они не меняют ничего из того, что уже существует на свете. Так что достижения науки это новые горизонты, которые открываются перед человеком с его духом исследования уже существующих вещей. Все достижения науки подчинены логике и развиваются поступательно.

Философия есть выражение человеческой мысли, анализирующей самое себя. С момента существования человека его мозг не меняется, и все такой же остается его мысль. С помощью науки философская мысль развивается в том, что касается причин. Она объясняет себе механизм, посредством которого функционирует. Что же касается достижений в области психической, <в области> новых возможностей мозга, об этом и думать не стоит. Клетки остаются теми же, идеи ограничены в мозгу, их порождающем. Способности к мышлению индивидуальны, самый величайший из философов говорит лишь от себя и для себя и не может никого продвинуть вперед. Таким образом, философия черпает одновременно от науки и от искусства. То, что есть наука, может развиваться в себе, претерпевать изменения. То, что есть искусство, индивидуально и, следовательно, недоступно прогрессу.

Искусство есть выражение чувства. Чувство связано с изначальной природой человека — его животной природой. Чувство у него сродни чувствам животных. В той мере, в какой человек есть животное, иными словами, в той мере, в какой судьба наделила его телом, у него не может быть иных чувств, кроме тех, какие являются составной частью этого тела. Утонченные или грубые, человеческие чувства всегда одни и те же, во все исторические эпохи, на всех стадиях развития.

<…> В чувствах нет прогресса, есть лишь различия в индивидуальных наклонностях. Искусство, которое есть выражение чувства, подчиняется тому же закону. Искусство ограничивается личностью, характером ее чувств, все искусство — в личности. Самые великие шедевры не представляют собой прогресс в искусстве, это выражение выдающейся индивидуальности, чье чувствование действует лишь как откровение, а не как некое достижение в отношении остальной части человечества. Нет в искусстве ни старого, ни нового, ни известного, ни слегка банального, как нет этого в чувствах человека. Это выражение того, что по сути своей всегда одно и то же и меняется лишь в зависимости от индивидуальности. Так что все достоинства, все недостатки искусства находятся в полной зависимости от чувствования, ощущения художника, от его индивидуальности. Всякое суждение в искусстве может относиться только к индивидуальности. Самые прекрасные выражения в искусстве не более продвинули искусство вперед, чем личности повышенной чувствительности продвинули способности человека чувствовать. Любовь, ненависть, страх, грусть, радость были присущи человеку, как и животному, с тех самых пор, как они населяют эту планету, и ни единого нового чувства не прибавилось к совокупности уже известных. Однако у каждого индивидуума есть своя манера их выражать, отдаваться им и передавать их, и эта игра чувств, всегда неизменная и вечно новая, как и человек в своей индивидуальности — один и тот же и всегда новый.

НЕ СУЩЕСТВУЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА, ЕСТЬ ИСТОРИЯ ХУДОЖНИКОВ

Искусство, словно перчатка, приспосабливается к этому закону чувства, мысль выражается словом. Законы искусства это законы, которые управляют чувствами: новое и вечное проявляются в индивидуальности. Постоянная его составляющая — чувства, они всегда одни и те же. Люди, умирающие от любви, не сделали любовь гибельной для всех. Рядом с героями любви всегда будут трусы. Любовь не становится от этого ни менее банальной, ни более новой. Самые великие произведения искусства не сделали искусство более возвышенным. Искусство не передается по наследству, как не передаются по наследству прекрасные чувства. Искусство рождается и умирает в отдельном сердце, несущем его в себе, так же и всякое чувство живет, растет лишь в том сердце, которое его испытывает. Не существует истории искусства, есть история художников.

МЫ ЗНАЕМ ТОЛЬКО ТО, ЧТО ЛЮБИМ

Всякий объект в движении не должен быть ограничен линейным рисунком. Видимая на близком расстоянии бегущая собака кажется нам собакой лишь потому, что в это вмешивается логика. Глаз видит только движущиеся пятна. Дабы запечатлеть в фигуре движение, надо сохранить рисунок в распоряжении пятен, иными словами, не заставлять их выходить за рамки своих физических пределов (скелет); что же до всего остального, нужно давать волю воображению, никогда не рисовать улыбку, движение руки, шагающую ногу, лишь слегка наметить, обозначить их.

Мы знаем только то, что любим.

<...> Большая оранжевая луна, словно огромный шар, катится в яркой синеве. С двух сторон линия домов жестко, твердо, как-то по-детски обрамляет эту синеву. Она выходит оттуда, будто какая-то песня кра-

сок, вся подчиненная синеве, вся во власти оранжевого цвета луны.

РУССКИЕ НОВОСТИ...

24
IV

Русские новости: офицер, художник, приехал от Куинджи. Он говорит, что генерал Попов укрепляет военное министерство[84].

ХУДОЖНИК МИЛОСТИЮ БОЖИЕЙ НЕ МОЖЕТ НИКОМУ ПОДРАЖАТЬ...

Обыватель наслаждается жизнью, всегда один и тот же, развлекающийся на парижском бульваре или пьющий в мюнхенском *Hofbräu*[85]. Жизнь, какую он себе создает, одна и та же, ни в Париже, ни в Риме, ни в Сингапуре она не отличается от того, что видят все. В сущности, все блуждают слепыми и глухими.

Только с того момента, как человек почувствует себя в состоянии <пропустить> любое впечатление через себя самого, сформировать в своей душе, только с этого момента он — индивидуум. Если он способен дать новому впечатлению форму, он — художник. Для всякого настоящего художника самые большие достижения его предшественников или современников — всего лишь историческое сокровище, в котором он черпает больше радости, чем другой. Это сокровище служит ему также путеводителем, дабы не заблуждаться в сомнениях или от похвалы, в то время как все, что его окружает — одобрения, требовательность, милость, счастье,— не способно нанести вред его внутренней чувствительности. На заре великого прошлого хорошо видно тех, кто всегда оставался верен путям настоящего искусства. Художник милостию Божией не может никому подражать, ибо ему совершенно невозможно чувствовать подобно другим. Мысль художника есть интер-

претация жизни через тональность, форму и звук, и она имеет ценность лишь в той мере, в какой она личностна. Если художник присваивает себе ту или иную манеру живописи, он никак не присваивает чужое, принадлежащее великому мастеру восприятие жизни. А если бы это было так, он был бы лишь наполовину самим собой, что совершенно невозможно, поскольку человек в здравом уме не способен утратить индивидуальность. Даже люди из толпы, которые не думают, никогда не думают и только сплетничают, даже они сохраняют иллюзию, что ведут самостоятельное духовное существование.

...НЕУЛОВИМЫЙ ЭЛЕМЕНТ ИСКУССТВА

Мир художника в его взгляде, формирующем душу. Воспитать свой взгляд с целью обрести утонченную душу — вот первейший долг художника. Величие искусства состоит не в том, что уже создано, а во всем, что еще предстоит создать. Если бы искусство проявлялось через то, что существует, оно не имело бы ни малейшего смысла.

Единственная его законная составляющая, к которой тянутся все руки, не зная, как ухватить, никогда не сможет стать общедоступной, именно эта его составляющая вечна. Это то, чего нет, то, что глаз всякого художника надеется увидеть, и то, что душа художника воспевает изнутри жизни.

Если бы красивая женщина была осуществлением идеала любви, любовь стала бы всего лишь простейшей проблемой, решаемой математически. Любовь — это не женщина, пусть даже она служит объектом <любви>. Любовь это поиск чего-то такого, чего совсем не существует, а если бы это нечто и нашлось, то с любовью на все времена было бы покончено. То же в искусстве: самое прекрасное в нем — это все, чего нет, чего быть не может, что проникает в душу лишь с грезами и эмоциями и что тщетно пытаются уловить. В этом неуловимом элементе искусства и заключается весь смысл его существования. Это призма, под тем или иным углом преломляющая в душе художника все краски жизни. Творить это значит

правдиво воссоздавать свои мечты через слово, форму, звук, цвет; изо всех сил искать выражение, которое все больше и больше приближается к ним. Именно в этом и состоит все художественное творчество. Кто ищет правду, как ученик в гётевском «Фаусте», тот оказывается слабоумным перед Мефистофелем. <…> Все же человек, знающий магическое слово, заставляет зло служить своим целям. Не переживайте за то, что в наличии. Устремитесь к тому, чего нет, к тому единственному, что представляет ценность!..

...Я ХУДОЖНИК, Я ХОТЕЛА ЗАНИМАТЬСЯ ИСКУССТВОМ, КОТОРОЕ ЛЮБЛЮ БОЛЬШЕ ЧЕГО БЫ ТО НИ БЫЛО...

Я не хотела выходить замуж, потому что не чувствовала в себе призвания иметь детей, будучи прежде всего художником, я не хотела банальностей брака. Я пережила их все — но ни единой из его радостей. Ребенок, который не был моим, ревет в доме, трое кухарок орут с утра до ночи, мастерская превращается в детскую, и детский ночной горшок повсюду встречается мне на пути, куда ни пойдешь. Мужчина, который мне не муж, не давший мне ни общественного положения, ни уважения, ни благополучия, чье присутствие есть позор — и смыть его способна одна любовь,— этот человек вверяет мне приступы своего дурного настроения, свое недомогание, свою усталость, периоды бессилия в работе, проблемы своего содержания, оберегания, заботы о нем. А в моменты веселого расположения духа он уносит свои печали, отдает их моей кухарке, успехи же, радости своего искусства,— те он хранит при себе. Этот мужчина, который мне <даже> не любовник, загорается где-то еще и приходит погасить огонь подле меня!!! Я хотела быть свободной, <…> а обречена оплачивать образ жизни, который превосходит мои средства, который лишает меня возможности путешествовать, получать впечатления. Я художник, я хотела заниматься искусством, которое люблю больше чего бы то ни было, и с тех пор, как великая жертва израсходована, как я уже не рабо-

таю, я хотела жить искусством того, кто есть моя жизнь.

Я одинока — я ни свободна, ни одинока. Мне бросают нежное слово, как бросают кость изголодавшейся собаке. Я все отдала, я оставила себе лишь свою индивидуальность. И вот ее-то я буду защищать вплоть до самой смерти, вплоть до своего последнего вздоха.

Дорогой неизвестный!

Я мечтала о Вас, но без надежды встретиться с Вами. С тех самых пор, как Вы существуете, Вы уже более не Вы — но от этого *не-Вы* Вы удваиваетесь, возвращаетесь к своей сущности, Вы всегда в поиске того, чего никогда не найти. Я смотрю в Ваше сердце и тут же вижу, что это больше не то сердце, не Ваше сердце, но настоящее человеческое сердце, сильное и целиком наполненное самим собой. И снова принимаюсь искать Ваше сердце, где таятся все сокровища величия и красоты. Где найти Вас? Где Вас искать?

Талантливого паяца я предпочту всякому великому человеку, лишенному его <таланта>.

Между нами[86] та разница, что я верю верою сильною, а он нет. Я верю в святость своего дела и верю в искусство, и приношу ему в жертву себя и свою жизнь! Он верит только в форму внешнего искусства, и у него нет в его жизни веры в искусство. Он служит двум богам. Я — одному. Оттого я сильнее его. Я поняла его, когда он говорил, что выбирает то своею жизнью, что будет мешать искусству, будь то самая любимая жизнь. И я не понимаю его, когда он из мастерской делает спальню и детскую кухаркиного сына. Я верю в искусство, оттого отдаю ему себя, свою жизнь, страсть. Он верит в то, что можно сделать, и оттого слаб духом. Он думает, что меня вяжет с ним мое чувство к нему. Меня вяжет к нему моя вера в наше дело. Он попрал эту веру, потому что служит не ей, а мамоне.

Запретили тебе выходить,
Запретили и мне приближаться,
Запретили, должны мы признаться,
Нам с тобою друг друга любить.

Фет[87]

ВЫСТАВКА КУБИНА

Выставка Кубина[88]. Там есть страницы истинного величия: час рождения. *Лучший врач*[89]— это мысль увиденная, реальная, уловленная. Я чувствую там цвет — напряженный, ужасающий, который дает призрачное впечатление мечты. Эти черно-белые страницы проходят у меня перед глазами как что-то кошмарное, сверхчеловеческое. Когда художник наносит краски, уточняет свое желание, впечатление уменьшается. Это творение, которое должно внушать невозможное и не должно ничего копировать из того, что уже есть. Чем дальше вымысел художника от того, что существует, тем больше он поражает возможностью своей невозможности. Там есть кошка, у нее такой вид, будто она вползает в самый мозг ее увидевшего,— это движение, гипертрофированное немыслимой длиной животного, великолепно. Голова настоящей кошки уменьшает впечатление, делая ее нелепой. Невольно ищешь естественную анатомию у этого противоестественного существа.

Час рождения. Фантасмагорический рак тащит клешней детей и отбрасывает их куда-то далеко-далеко. Слова бессильны, чтобы описать изображение. Это впечатление глаза, переданное в образе. Речь должна искать свое выражение.

Тут нет ничего от Бёрдсли, который нашел в своих мрачных мыслях украшенные розами гирлянды; это не Гойя, который не страшится реальностей, это новая индивидуальность, душа наших дней — поэт материалист, человек, страшащийся своей собственной души и истинннный художник, который передает пережитое впечатление не дословно, слово в слово, но видоизменяя его в образе, извлеченном из глубин своего существа.

...ПЫЛКИЕ, СТРАСТНЫЕ ДУШИ...

Надо возвышать свою душу, чтобы возвысить своего Бога. *«Wie deine Seele — so dein Gott»*[90], *«Du gleichst dem Geist, den du begreifst»*[91].

Главное в развитии человечества принадлежит истории. Это человечество шагает из века в век под лупой ученых. Все объясняется ею: функции органов, их первоосновы, их мутации, их цели. Однако от процесса, происходящего в органической клетке, раздваивающейся с целью размножения, до того, что происходит с буржуа, который женится, дабы сделать то же самое, это человечество, управляемое незыблемыми, неизменными законами, вырабатывает нечто, что вне законов, вне исследований. Вещи должны получать имя, скажем, это — человеческая душа, которая будет Богом. Бог возвышается, человечество идет вперед. С каждым шагом времени расхождение дорог чувствуется все больше и больше. Наступает момент, когда человечество замедляет свое движение и приветствует в Боге только власть. Бог, вызванный из человечества, и человечество, воспевающее своего Бога, более не имеют между собой ничего общего, они не понимают друг друга, они соперники. Законы Бога и законы, управляющие человечеством, не согласуются больше между собой. Есть две новые силы: идеал, то есть Бог, и воля, то есть, человек. Между ними располагается нечто новое: существа, чувствующие Бога и желающие передать это людям. Их сердца принадлежат Богу, их деяния — людям.

Так как Бог есть правда, красота и закон, эти люди, отличающиеся от всех остальных, хранящие в себе чувство Бога, называют себя философами, художниками и пророками. Чем более чувство Бога в них берет верх над человеческой волей, тем ближе они к Богу и дальше от людей. Однако, каково бы ни было их произведение, все равно оно посвящено людям, какова бы ни была их душа, она от Бога. Человек, видящий в Боге красоту, стремящийся найти формы, чтобы сделать Бога видимым, — это художник. Бог, или идеал, излучает свет, который человечество не видит и никогда не поймет. Даже в произведении, которое ему это объясняет, оно видит лишь человеческую сторону: желание, действие, намерение, форму. Однако под лучами идеала, Бога, невидимая за-

кваска вызывает брожение в самом человечестве. По истечении времени верхний слой человечества дрожит, лопается и порождает гения. Это человеческая душа, которая не целиком обрела себя в Боге, собирается таким образом и в какой-то момент устремляется к Богу.

Гений не видит никого, кроме Бога, это отрицание человечества, которое не смогло бы вы́носить его в своем чреве. Талант есть частица Бога. Между гением и человечеством невозможно никакое взаимопонимание, никакой сговор, как невозможны они между человечеством и Богом. Надо, чтобы появились другие, которые объяснят гениальное, как они объясняют Бога. Человечество боится Бога и насмехается над талантом. Поскольку гений есть остаток человеколюбивой души, ставшей Богом, стремящейся к одному Богу, то именно Бога он возвеличивает. Гений идет от Бога. Для того, чтобы понять закон, надо подняться над этим законом; кто поймет законы, которые управляют гением и Богом? Гений отличается от Бога в той мере, в какой, будучи по природе человеком, он наделен желанием. Бог безмятежен, гений в поиске, он ищет, где воссоединиться со своим Богом. Если он создает, то, раскрывая, выявляя в себе Бога, следовательно, тогда его творения столь же чужеродны человеческой природе, сколь и Бог[92].

Есть еще души безумные. Как бег комет пересекает размеренный ход небесных светил, так траектория пылких, страстных душ, что спешат прямо к Богу, пересекает поступательное движение человечества — торжествующее шествие великих, сияющие области гениев. Они бросаются, чтобы обжечься в его сиянии и вновь упасть туда, откуда появились. Они ничего не создают, ничего не объясняют, они просто любят. А поскольку лик Божий блистателен, свет его оставляет отблески на малейших частичках его естества. Они приносят этот свет туда, откуда приходят. Они все видели, ничего не делают, они любили. Но именно они приносят истинную легенду Бога человечеству, которое страшится его. Именно они заставляют любить красоту, истину, в то время как никто их не пони-

мает, именно через них и в них люди любят все это. Это существа, влюбленные в красоту и в истину, существа особой участи, мчащиеся всеми тропами, дабы увидеть лик Божий, это те, кто в своей человеческой слабости, в своем гениальном порыве заставляют род людской любить своего Бога и своих гениев. Их дорога есть путь любви: они любят Господа, к которому стремятся, они любят род людской, к которому привязаны душою. Каков же их путь? Они не знают его, но повсюду, где бы они ни проходили, промелькнуло небесное сияние, отблеск того, что они видели один миг. И род человеческий в своей тени, и гении в славе своей, и Бог в своем величии на миг становятся одним целым: их объединяет любовь.

Когда художник вытеснил свое впечатление и представил себе свое творение, глазами он должен видеть именно это творение и забыть впечатление, возвращающееся из головы. На полотне перед ним должен воплотиться образ, осуществленный на воображаемом полотне его замысла.

...РОДИТЬСЯ ОТ ЛЮБВИ, ЧТОБЫ ПРОСЛАВИТЬ ЛЮБОВЬ

Я остаюсь с иссохшим сердцем, мучима жаждой по чему-то иному, в ожидании великого творения, которое должно родиться от любви, чтобы прославить любовь. Тот, кто верит в любовь, глупец. Тот, кто придумал любовь, Бог. Пока мы верим в реальность вещей, мы оказываемся лицом к лицу с властью вне нас, с силой, сама борьба с которой невозможна. Лишь убедившись в небытии вещей, человек может действовать как властелин, как творец, вольный распоряжаться самим собой и тем, что его окружает. Пока искусство остается в пространстве художественного творчества, каждый художник заранее разрушается великими позавчерашнего дня. Однако если искусство есть то, что не создано, если искусство есть то или иное суждение, оценка жизни, всякий художник волен найти выражение по себе. Нет такого влюбленного, которого поэт-лирик заставил бы

промолчать о своей любви, и слово, все согретое впечатлениями сердца, несомненно сто́ит песен Данте. Искусство есть творчество, это чувство, которое обретает форму. Чувство пробуждает форму. Всякая логическая попытка соединить форму с чувством есть недоразумение, разлад. Знание в искусстве это мель, которую никогда не увидишь на поверхности.

Во мне живет любовь мужественная и молодая, любовь художника. О! Сколько наслаждения мне это принесло, как умею я ценить все это! Страсть, которую обуздывает чувство, одушевляет вера, возвышает поклонение,— это сила, что должна появиться на свет.

<...> Луна, взгромоздившись так высоко, что оттого кажется совсем маленькой, бежит, словно озорница, по сплетению черных и белых облаков. Большая огромная звезда глядит на нее откуда-то снизу, от горизонта. Деревья, какой-то напряженной черноты, достигают невероятных размеров. На лужайках белые отблески, они то появляются, то исчезают прочь, меняя пейзаж, словно театральную декорацию. Позади фантастический парк, молчаливый спящий город, тяжелый в тенях своих погашенных фонарей. Безрассудные слова любви радостно проносятся в воздухе, он весь содрогается от таинственности. Каждое из них создает атом красоты, который совьет гнездо в травах, усыпанных алмазами росы, в кустарниках, прижимающихся друг к другу, словно какие-то косматые головы. И с минуты на минуту зазвучит аккорд человеческого чувства и красоты ночи.<...>

У любви благородная миссия — она создает иллюзии, она прячет ужасы жизни, страх смерти. Так давайте же создавать иллюзии, давайте дарить любовь.

...ЦВЕТЫ И МЕЧТЫ

Он принес пятьдесят красных роз. Прекрасные редкие цветы. Под их огнем росло в нем желание, сильное мужское желание, действие. И появился мир, о кото-

ром она мечтала, им созданный. И если цветы и мечты проходят и увядают, то в нашей власти вновь их создать, сделать из них миры. Только смерть отнимает у нас эту власть, но тогда она вновь дается — другой паре людей, которые примут наше творение. Нет смерти для нас, ведь вечно желание, дело! «И любовь», — сказала она тихо. Дать возможность высказаться страсти и любви — в этом всегда триумф женщины.

<...> Несколько прекрасных ночей в непроницаемой белизне луны, а потом серый цвет сомнения, черный отрицания. Я была божеством, я превратилась в женщину, теперь пришел критик. Как безумны мужчины, что не радуются, не мечтают.

Мужчины так легко скользят от любви к страсти. Острое физическое чувство дает конкретное наслаждение, оно заставляет отступать утонченные радости любви.

Я ВИЖУ В ВАС ЛИШЬ ЧЕЛОВЕКА,
НЕ ЖЕНЩИНУ, СОВСЕМ УЖ НЕТ...

Мой дорогой неизвестный.
Я работала, я любила. Руки мои объяли душу, любовь и искусство, страдание и радость, все, что прекрасно, все, что плачет, все, что любит. Руки мои обнимали пустоту, и душа была смертельно ранена: в ней запечатлелось объятие. Я спасаюсь бегством, ищу приюта у Вас, чтобы не чувствовать ужасающей пустоты, которая есть реальность.

Туча пронеслась по небу, туча прошла через мое сердце, она лишила корней слабое маленькое растеньице, что родилось там однажды лунной ночью.

Богиня!
То, что есть у меня самого дорогого!
Чистая богиня или любимая добрая богиня.
Любимый ангел.
Женщина прекрасная и умная.
Женщина интересная.

Женщина, исполненная многих прекрасных
добродетелей.
Слабая, слабая как женщина.
Вы для меня хорошая подруга.
Я вижу в Вас лишь человека, не женщину,
совсем уж нет.
Мне ясно — это не любовь, а дружба.

Между нами все кончено, это навсегда. Никакой возврат вспять невозможен. Это небытие, что воцарилось вокруг фантастических пейзажей, явленных нам любовью. Я прервала нить, которая нас соединяла. Теперь все кончено. Прощай.

...ЦВЕТ ВНЕ ЛОГИКИ...

Цвет растворяет форму — это закон природы, о котором забывают лишь художники. Цвет оказывает прямое влияние на впечатление от размеров, так черная точка кажется нам не такой большой, как точка белая или желтая, пусть они и одинаковы по размерам. Разнообразие оттенков разрушает целостность впечатления. Чем более монотонно впечатление, тем более оно воздействует формой. С тех пор как цвет становится главной целью наблюдения, истинное, правильное (иначе говоря, реальное) понятие формы исчезает, раскрашенные поверхности, расположенные одна подле другой, влияя друг на друга различной своей ценностью, съедают друг друга, гасят друг друга, исчезают одни в других в соответствии с законом сочетания цветов. Мораль отсюда такова, что форма раскрашенная совсем другая, чем форма монотонная, что нет ничего стабильного во впечатлении от формы, как нет ничего во впечатлении колористическом, что впечатление полихроматическое должно, дабы не судить ложно, найти себе форму, аналогичную своей хроматической сущности, а не добывать ее усилиями логической мысли у монотонного впечатления. Вот чем можно объяснить Гогена в его полотнах, написанных на Таити[93].

Цвет оказывает прямое влияние на модель. Тело, написанное яркими красками, воздействует всегда как плоское в сравнении с телом, моделированным в черно-белом цвете.

У эстетов принято, будто колорист, как правило, слабый рисовальщик. Надо сказать, рисунок колориста должен обязательно быть иным, чем рисунок того, кто видит лишь светлое-темное, черное и белое. В цвете, дабы не угадывать в области невозможного, надо придерживаться органической формы, иными словами, предела объекта, более того, существует столько случаев, когда этот самый предел до́лжно забыть, дабы колористическое впечатление заиграло во всю силу, свидетельство тому — ступни в фигурах Веласкеса, такие длинные, объясняемые впечатлением величия, которое дает монотонное тело (фигура вся в черном цвете) в сравнении с телом полихромным: лицом. Это чисто физическое впечатление превращается для художника во впечатление благородства, элегантности, величия — разработанное его душою, оно обрело точную форму, созданную, чтобы передать его. В то время как логик, который есть отрицание художника, ломает голову над тем, как объяснить вещь невероятную. Веласкес, мастер формы, удлиняет свои фигуры до того, что они превращаются в призраки.

Чем более полихромно впечатление, тем меньше возможных форм, тем меньше возможных реальных форм. Полихромное впечатление должно найти форму, которая бы поддерживала ее в области возможного, не нарушая при этом его исконной сути. Вот путь, по которому следует идти тем, кто приносит себя в жертву цвету. Цвет растворяет существующую форму, надо найти ей ее собственную форму. Поскольку цвет вне логики, раскрашенная форма тоже ей не подчиняется. Форма раскрашенная находится во власти законов цвета. Яркий тон поглощает остальные, форма, что несет его, доминирует над остальными. Видеть цвет со всем темпераментом и гасить на формах, темперированных, смягченных логикой, все равно, что иметь две души или, по

крайней мере, одну неуравновешенную. Цвет определяет форму и подчиняется ей. Дабы проигнорировать этот закон, художники путаются в вечных дискуссиях о необходимости рисунка, забывая, что в живописи рисунок, цвет, форма, линия, тон не имеют ничего стабильного, что лишь законы, управляющие ими, имеют непреходящую ценность. Все остальное всегда остается создать тем, кто создает.

НЕ ПЫТАТЬСЯ ПРОНИКНУТЬ В ТАЙНЫ ЛЮБВИ...

Для реальностей жизни существует лишь один пробный камень: смерть. Именно она принимает решение о том, что создала наша жизнь. Чтобы жить, надо думать о смерти и верить в нее.

То, что произошло со мной, несправедливо, но жизнь всегда несправедлива; все, что случилось со мной, жестоко, но жизнь всегда жестока. Надо закрыть жизни свое сердце, с безразличием давать проходить мимо другим, ничего более не давать от себя самой. Но ведь это все равно что умереть, зачем же тогда жить?

Без лжи любви, без лжи искусства, которое есть еще одна форма любви, жизнь не стоит того, чтобы ее прожить. <...> Жизнь доказывает обманчивость всего, что изобретает любовь, однако без лжи любви жизнь есть не что иное, как чудовищная фальшивая нота, которая сохраняется от сферы до сферы, начиная от звезд там, наверху, и вплоть до каких-то крохотных насекомых у нас под ногами. Не пытаться проникнуть в тайны любви, дать ей прожить свою мимолетную, эфемерную жизнь, и, чтобы не оплакивать ее, искать ее, создавать повсюду, позволять ей пройти мимо, дабы вновь обрести ее где-то еще.

Я художник, который не владеет своим искусством. И отзвук времен, что непрерывно звенит у меня в ушах: что сделано, то сделано, все в прошлом, ничего в будущем. День грядущий приносит лишь одной частицей больше и не способен привнести ничего нового. Любовь

и искусство закрывают свои двери. Остаются утешения дружбы, привычка жить. Но то, что составляет радость жизни: чувствовать и творить — больше не для меня.

МОЯ МЫСЛЬ — ХУДОЖНИЦА, ОНА НАСЛАЖДАЕТСЯ, НО ПОЧТИ БЕЗ СИМПАТИИ

Вчера вечером в резком свете электрических фонарей, в пустыне улиц, с которых все ушли в кафе и театры, мимо серых стен проходили две монашенки, во всем черном, с узким белыми кантами на накидках. В городе, что меня окружает, в городе, который несу в себе, их скорбные фигуры показались мне огромными. Это казалось явлением самой нравственности, которое заполнило своим величием небытие, создавшее вокруг торжествующий эгоизм. Моя мысль следовала за сестрами вдоль извилистых улочек, ведших к монастырю; они молча шли рядом, и казалось, что слышно, как бьются их сердца. Мысль моя вернулась ко мне такой же холодной, какой ушла. Моя мысль — художница, она наслаждается, но почти без симпатии.

НИ АЛОГИЗМЫ ЛЮБВИ, НИ ЛОГИКА ИССЛЕДОВАНИЯ НЕ СПОСОБНЫ ВЕСТИ МЫСЛЬ ХУДОЖНИКА...

Огромным заблуждением является вера, будто искусство есть временный приют для ощущений, эмоций, чувств и мыслей, которые жизнь подавляет и заставляет молчать. Искусство — это вещь в себе, это ни силлогизм, ни крик сердца. Это философия, иными словами, объяснение событий жизни, всецело обусловленное личной, прошлой жизнью художника. Искусство рождается от соприкосновения *я* художника с внешим миром, искусство ни вне нас — как научные истины,— ни внутри нас — как чувство любви. Искусство рождается от любви, которую мы несем в жизнь вне самих себя. Уберите ученого — истины, факты науки, остаются в латентном, скрытом в эволюции материального и физического мира состоя-

нии. Уберите всякий смысл существования любви, любовь все равно займет свое место в глубинах сердца, ибо любовь — это мы сами, а наука — это мир вне нас. Искусство это ни мы сами, ни мир вне нас. Искусство — это связь между тем, что вне нас, и тем, что в нас, и выражается в форме, которой нет ни внутри нас, ни вне нас. Это мысль, обретающая форму. Ни алогизмы любви, ни логика исследования не способны вести мысль художника; она рождается исключительно на почве, что предназначена ей, что является личностью художника, приведенной в эмоциональное возбуждение жизненным впечатлением. Мы либо рождаемся художником, либо таковым не являемся. Невозможно сделаться художником, как невозможно дать себе тело иное, чем у нас есть. Быть художником значит обладать способностью переводить всякую испытанную эмоцию, всякое полученное впечатление в исключительно личное суждение, находить ему форму. Если эта способность не является глубинным содержанием личности, то ничто на свете — ни в нас, ни вне нас — не может ее развить. Те, кто встал в ряды художников из-за избыточных, ищущих выхода чувств или в результате приобретенных знаний, находятся на ложном пути: они настоящая публика для художника. Но художником не становятся, им рождаются. Счастливый или несчастный, просвещенный или неотесанный, он обладает своим, приуготовленным для него местом. Впечатления жизни проходят через его душу, обретая цвет и форму, и становятся тем, чем они не были прежде, иначе говоря, истины оказываются придуманными и содержатся тем самым во всем, чего не существует и что является искусством.

ЖИЗНЬ ДИЛЕТАНТА БЕСПОКОЙНА, ОН В ПОСТОЯННЫХ ТЕРЗАНИЯХ...

Разница между дилетантом, неудачником и художником в том, что художнику, дабы заниматься искусством, не надо представлять, как на сцене, чувства и впечатления.

Иной не создает ничего, кроме воспоминаний, ему необходимо пережить, испытать чувства, чтобы иметь возможность рассказать о них. Жизнь большого художника обычно весьма проста и монотонна, что не мешает ему передавать в своих творениях всю гамму человеческих чувств. Жизнь дилетанта беспокойна, он в постоянных терзаниях и должен содрать кожу, обнажить душу свою и ближнего, чтобы обрести возможность себя выразить. Это источник искусства больного, эпилептического. Искусство есть философия, которая освещает все, не прикасаясь ни к чему. Остальное всего лишь воспоминания, более или менее рассказанная автобиография.

Вот уже два года минуло с тех пор, как мы были в Париже — еще четыре дня, и будет годовщина Трианона[94]. <...>

Мы пошли по Английскому парку[95]. Золото пожелтевшей листвы шуршало, как прежде, у нас под ногами. Какое пиршество красок, какой праздник для глаз. Однако вместо того, чтобы с благоговением помнить друг друга, мы шли к забвению. Я смеялась, смеялась, в то время как моя безутешная душа осыпала последними поцелуями воспоминания, которые стоили мне трех лет жизни.И там, в золотом листопаде, спáла пелена моей мечты. Я стойко вынесла страдание, я пережила его достойно.

1905

15
X

ЖИЗНЬ МОЕГО СЕРДЦА ОПУСТОШЕНА,
КАК ПОСЛЕ УРАГАНА...

Моя духовная изоляция все увеличивается. Сегодня годовщина Трианона, я полностью убеждаюсь в том, что даже маленький Б. отрицает любовь, привязанность, о которой он говорил. Он говорил мне: «Вы такая красавица, что все мужчины за Вами следуют по пятам,

и тогда было бы полезно выбрать себе в жизни одного, любимого; и — все».

Да, мне остается только закрыть мою расходную книжку: закончен мой последний год, остается жизнь долгая, со всеми ее отречениями. Мудро стариться без смешного.

Как недолго продолжалась эта маленькая история. Как все недолго продолжается! О разочарования, суровость жизни! Как делается холодно при мысли о том, что все кончилось, умереть для жизни, не пригубив ее кубка.

Я перечитала одно за другим все письма. Я пережила одно за другим все мгновения нашей любви. Господи, неужели я была обманута, обманута от начала до конца! Перед страхом, что никогда больше, перед ужасом старости, смотрящей мне в глаза, я дрожу до мозга костей. Я хотела красивой любви, я видела в любви источник силы и искусства. Обеими руками я отдавала все тем, кто приносил мне возвышенные ощущения, вдохновение, нежные дивные воспоминания. И все, все они приспособились к жизни, унесли мечту, оставив меня в одиночестве.

Он жестоко отставил меня.

Он не понимает, с кем имеет дело. Нет никого, кто бы менее, чем он, понимал все тонкости моей души. О чем тут говорить? Дело сделано, кончено, кончено, как и другие. За несколько дней я, которая могла бы похвастаться богатством, осталась ни с чем. Это полное банкротство — и без малейшей надежды на лучшее. Потому что будущее для меня — это старость, ужасная старость для женщины, где испытанные любовь, страсть взывают к жизни. Умереть, не потеряв себя в поцелуе, умереть, не познав радости полной любви, настоящей, поэтической и нежной, сильной, умереть без страстных воспоминаний. Только долг остается моей поддержкой. Совсем покончить с Е., как с другими. С. — тоже друг! Какой ужас. Жизнь моего сердца опустошена, как после урагана, и только жалкий ветер сомнения смел все мои

цветы. Как все, что они говорят, жестоко! Как я никогда не притворяюсь настоящей с ними! Вчера каждое слово, которое говорила мне Е., было как пощечина всему моему существованию.

Такая любовь — это значит мстить, отнять у меня мое искусство, не давая мне страсти. Я стала трусихой. Я боюсь жизни.

Мой день прожит, наступает вечер, пора собирать пожитки, надо уйти вовремя и как подобает. Я оказалась никем, лишилась общественного положения. Это Спатц, он вернул меня к жизни. Пустота образовалась вокруг меня, с каждым днем она все больше, с каждым днем все безысходней. <...>

Я не предаю и держу данное слово. Я верна самой себе, беспощадна к самой себе и снисходительна к другим. Я как мужчина. А песню любви люблю, как женщина. Я сознательно создаю себе иллюзии и мечты — и вот я как художник. Я лучший из товарищей, самый преданный из друзей, художник в самом широком смысле этого слова. Я жестока в своих самых нежных привязанностях, у меня вызывают отвращение вещи, которые всего мне дороже, ничто не выводит меня из себя, потому что мне все и так ясно, я мечтаю о великом, я вижу малое, я не умею сгибаться. Я сильна, ибо владею собой, я слаба, ибо, чтобы быть самой собой, мне нужна теплота любви. Все, что мне дают, я возвращаю сторицей, однако надо, чтобы мне давали теплоту сердца. Я не нашла себе пары, потому что тот, кто понимал бы меня, как понимаю себя я сама, был бы сильным, таким, кому бы я не была нужна, такого нет. А те, кого я нахожу на своем пути, слишком незначительны, чтобы оценить все, что могло бы перейти к ним от меня. Я обречена на нравственное одиночество. Как ошибаются те, кто считает, будто я не нуждаюсь в любви. Мне нужна любовь, чтобы расти, ведь ее теплое дыхание окрыляет, отрывает от рутины повседневности, позволяет парить в поисках идеала. Я мужчина куда больше, чем женщина. Только желание нравиться и потребность в жалости делают меня женщиной.

Я слушаю и делаю заметки. Все его колкости попадают мимо. Он слишком молод, чтобы понять, что мог иметь во мне. Я не мужчина и не женщина, я — это я.

И пока я снова и снова взвешиваю чувства, ощущения, воспоминания, опасения, моя содрогающаяся родина накануне победы или смерти. Самые серьезные интересы поставлены на кон. Конституция дана[96]. Что теперь будет?

Я больше ничему не верю. Сила ли это? Я верю только в то, чего я себе желаю и придумываю. В этом ли сила для жизни? Мои действия подчинены долгу, это ли отвага?

Лихорадочность, тревожность, которыми были отмечены все мои связи, уступили место некоторому спокойствию в отношениях. Я более не жду ничего от других, и уже ничто не ранит меня из того, что исходит от них. Друг? Исчезает, возвращается, всхлипывает от своей любви и не делает ничего, чтобы ее доказать. Лжет он или нет? Это минутный импульс или головокружения и поцелуи чувства? Я остаюсь равнодушной. Малыш? Однодневка, вечером не помнит, что было сказано утром, делает шаг вперед и десять назад, трясущийся за свою свободу, меняющий тон при каждой встрече, иногда весь — сердце, а чаще — само безразличие. Где здесь увидеть внезапно возникшую любовь? Я в это не верю. Я воспринимаю мгновение таким, каким оно приходит, и я задаю себе вопрос, к чему это извержение красивых слов, если сказанное ни к чему не побуждает.

Я отдала все свое сердце служению Л., который в сущности есть единственная и неповторимая истина моей жизни. Я оплачиваю пережитые разочарования подлинными чувствами: совместная жизнь, общие, одни и те же интересы, верность и нежная привязанность растут, мужают с годами страданий. Действительная страница любви запечатлена здесь — в глубине моего сердца. Мои мысли больше к этому не возвращаются. Я могу смело сказать, что эта страница закрыта.

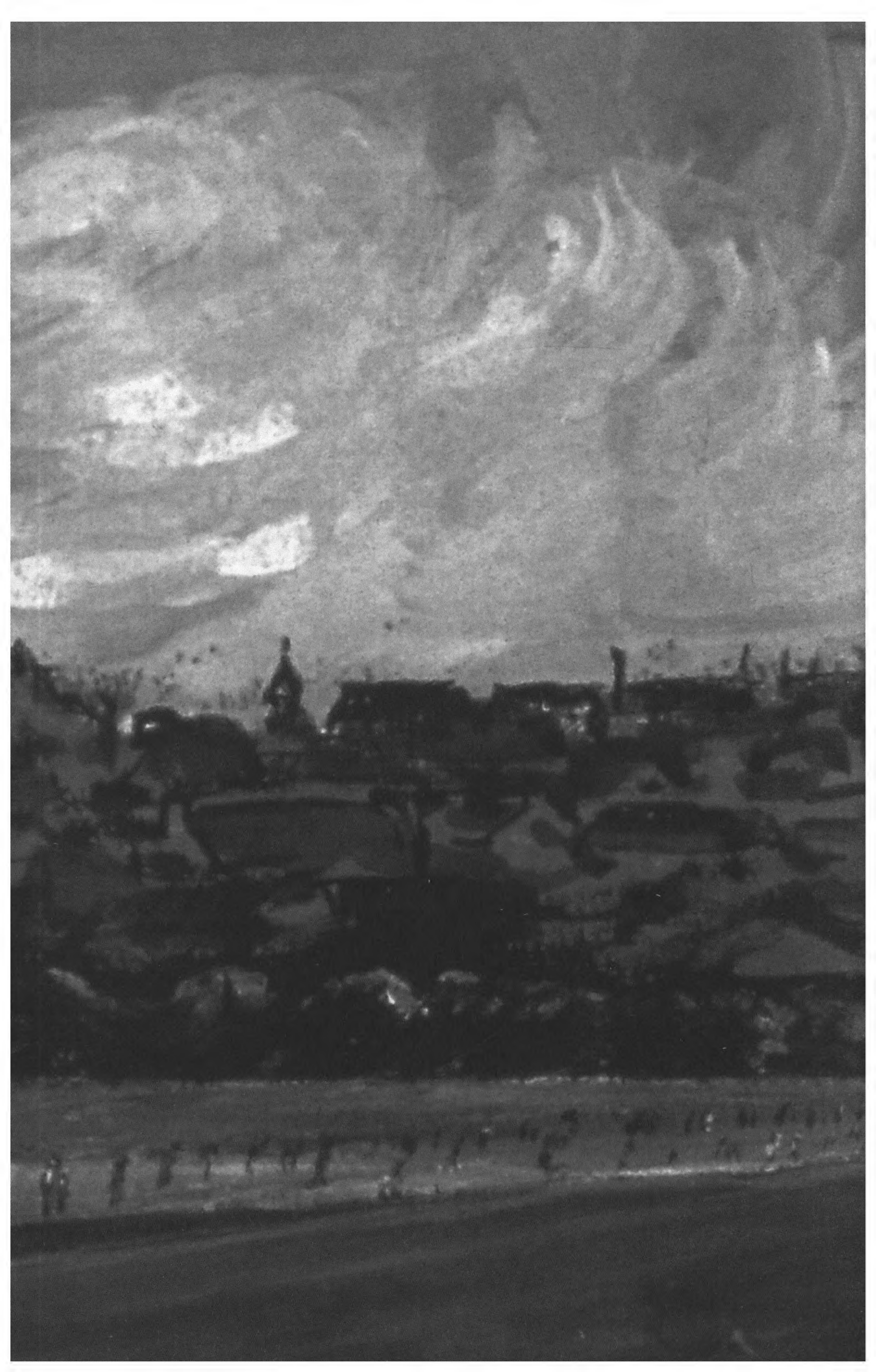
Именно этой страницей я завершаю письма к неизвестному. Такой расплывчатый поначалу, он принял человеческий облик и в течение трех лет стал всей моей радостью. Теперь неизвестный вернулся к своему первоначальному состоянию. Это мое *я* вне меня самой. Я хочу по-прежнему писать ему, однако какая разница между письмами, которые могли бы быть, и теми, что уже написаны.

Нет, эти три тетради носят некое имя. И с тех пор, как это имя стерто из моего сердца, все мое сердце изменилось.

Между мною и неизвестным есть новая точка соприкосновения — скептицизм. Эти письма исполнены наивной веры, романтических грез, которых больше не существует.

Я заглянула в свое сердце, увидела там покой и теперь могу закрыть эту тетрадь.

ПРИМЕЧАНИЯ



ПРИМЕЧАНИЯ

1 «Письма к неизвестному» состоят из трех тетрадей размером 18 x 14 см и включают 911 страниц, написанных убористым почерком. Рукописи «Lettres à un Inconnu» хранятся в Фонде Марианны Веревкиной (Аскона, Швейцария). Работа над первой тетрадью, начатая в конце 1901 г., продолжалась в течение 1902. Вторая написана в 1903/04 гг., третья — в 1905. Даты проставлены автором нерегулярно. В Примечаниях настоящего издания приводятся примерные даты записей, касающихся значимых исторических событий.
Основной язык «Писем» — французский, которым М. Веревкина владела с детства. Текст отличается яркой эмоциональной окраской. Небольшие, как правило, поэтические фрагменты оставлены на немецком языке. Их перевод, а также ссылки на редко встречающиеся русские фрагменты текста приводятся в Примечаниях.
С целью избежать современной трактовки в переводе сохранены стилистические особенности авторского текста. Составители стремились передать «звучание» эпохи в «Письмах» самобытной художницы и теоретика искусства.
Рукопись отличается стилевым многообразием и включает особенности различных жанров — от светского повествования до интимного дневника, от научной статьи до манифеста нового художественного течения. Такой синтез свойствен текстам русских символистов, к примеру сочинениям В. Розанова, А. Белого.

2 Так М. Веревкина обращается к своему гению (*неизвестному*), олицетворяющему веру в искусство. Представления о гении черпались в философии раннего Просвещения, в том числе работах Э. Шефтсбери, рассматривавшего в качестве одного из ключевых понятие гения, ко-

тором доступно истинное познание, или интуиция. (См.: *Wilpert, Gero von*: Sachwörterbuch der Literatur. Erw. 7. Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1989. S. 336, 901). Художница вдохновлялась также размышлениями немецких романтиков, наделявших гения высшими духовными качествами. Во время работы над «Письмами» она неоднократно обращалась к произведениям И. Гердера, И. Лафатера, И.-В. Гёте.

3 Веревкина приводит одно из основных положений философии Р. Декарта — «Cogito, ergo sum», раскрытое в его сочинении «Начала философии» (1644).

4 У М. Веревкиной было два младших брата — Петр и Всеволод. Петр Владимирович, до 1915 г. губернатор Ковенский и Виленский, в годы революции и Гражданской войны оставался в Литве. Занимался устройством посмертной выставки М. Веревкиной в Асконе (1938, Швейцария). С приходом советских войск в Литву (1940) эмигрировал. Скончался недалеко от Асконы, пережив сестру на три года.

5 Олеография — разновидность многокрасочного полиграфического воспроизведения картин, широко распространенная во второй половине XIX в.

6 Имеется в виду А. Явленский. Несмотря на сложность взаимоотношений между художником и М. Веревкиной, она оставалась его подругой и творческим единомышленником на протяжении ряда лет и рассталась с ним окончательно уже в Швейцарии, в начале 1920-х гг. Марианна Владимировна глубоко переживала чувство экзистенциального одиночества.

7 Обращение к неизвестному.

8 Die Knechtschaft (нем.) — рабство.

9 «Frei und rein bin ich in meinem Wahn» (нем.) — «Свободна и чиста в безумии своем».

10 Имеются в виду библейские персонажи Самсон и Далила (Книга Судей XVI). Во время войн иудеев с филистимлянами Далила остригла волосы у спящего Самсона. Из-за предательства возлюбленной тот потерял силу, таив-

шуюся в его волосах, был взят в плен филистимлянами и ослеплен. Вновь отросшие волосы помогли Самсону победить врагов. Обрушив храм на своих мучителей, герой сам погиб под его обломками.

11 Лимб (от лат. limbus — кромка, край, рубеж) — в астрономии видимый край диска Солнца, Луны или планеты в проекции на небесную сферу. В католическом вероучении — промежуточное, не являющееся адом или чистилищем, место пребывания душ, не попавших в райские пределы.

12 В реальности М. Веревкина держала Елену Незнакомову и ее сестру Марию, служивших в доме по хозяйству, на почтительной дистанции. Она сама контролировала домашний бюджет и отдавала распоряжения, о чем свидетельствуют расходные книги (ФМВ, Аскона). Практичному ведению хозяйства Веревкина, следуя старой дворянской традиции, научилась у своей матери.

13 Имеется в виду А. Явленский.

14 Л. — сокращение от Лулу, прозвище А. Явленского. Имя Lulu является сокращенным вариантом нескольких женских имен. Высказывалось предположение, что оно восходит к героине трагедии Ф. Ведекинда «Дух земли», впервые поставленной Литературным обществом в Лейпциге (1898). (См.: *Fäthke, Bernd*. Die «Blaue Reiterin»: mit Jawlensky in Ahrenshoop, Prerow und Zingst // Mitteilung des Vereins der Berliner Künstlerinnen e. V. 1 Aufl. Berlin: Verein der Berliner Künstlerinnen. 1998. S.II). Не совсем ясно, однако, какое отношение к А. Явленскому могла иметь героиня пьесы.

15 Der Bauernhof (нем.) — крестьянский двор.

16 М. Веревкина часто бывала во Франции. Поездки в Нормандию и Париж в 1903 г. заняли несколько месяцев.

17 Имеется в виду в том числе работа Т. Липпса «Комизм и юмор» (Komik und Humor, 1898). Публичные лекции Т. Липпса в Мюнхенском университете имели большой успех у художников. Философ подвергался критике за абсолютизацию методов психологии применительно к другим дисциплинам.

18 В годы написания «Писем» Портбай (Portbail), Барневиль (Barneville) и Картере́ (Carteret) были живописными рыбацкими поселениями на северо-западном побережье Нижней Нормандии (Basse-Normandie), соединенными между собой железнодорожной веткой. Развитию курортов способствовало строительство здесь причалов в 1880-х гг.

19 Нотр-Дам (Notre-Dame de Paris), кафедральный собор Парижской Богоматери.

20 Обращение к неизвестному.

21 Чрезвычайную популярность немецкий актер и режиссер Э. фон Поссарт снискал патетической манерой мелодекламации, в частности исполнением произведений Э. фон Вильденбруха. Он играл в мюнхенском Придворном театре (Hoftheater), где в 1893–1905 гг. занимал пост генерального директора.

22 Согласно записи в дневнике, М. Веревкина видела одну из первых постановок мелодрамы М. фон Шиллингса «Песня ведьм» по мотивам одноименной баллады Э. фон Вильденбруха (1902). История искушений монаха Медардуса привлекала художницу-символистку. Место действия — монастырь в Херсфельде (Bad Hersfeld) — стал символом немецкой истории для романтиков «Бури и натиска» (в том числе И. Гердера, И.-В. Гёте, Ф. Шиллера). В пострадавшей от пожара 1761 г. церкви устраивались театральные представления. С 1830-х гг. здесь инсценировались оды Ф. Шиллера, позже — произведения Г. Фрайтага, повествовавшие о монастырской жизни Херсфельда в X–XI вв., давалось представление баллады Э. фон Вильденбруха.

23 В описанное художницей время композитор был уже известен несколькими симфоническими поэмами. Баллада «Тайефер» (Taillefer, 1902) написана по одноименному сочинению Л. Уланда. Герой — средневековый рыцарь Тайефер, поэт при дворе норманнского герцога Вильгельма. В произведениях Р. Штрауса начала 1900-х гг. звучали экспрессионистические мотивы, что

представляло особый интерес для художников круга М. Веревкиной.

24 Der Wille als Macht (нем.) — воля как власть, перефразированное название книги Ф. Ницше «Der Wille zur Macht» («Воля к власти»).

25 Почти ровесница А. Тулуз-Лотрека, М. Веревкина не осталась безучастной к творчеству выдающегося французского художника, близкого ей темой уличных сцен, цирка и кабаре.

26 Испанский художник И. Зулоага был популярен в Германии и особенно в Мюнхене, где в моду вошли его жанровые композиции и портреты.

27 С художником, бывшим в числе представителей «передового» искусства, М. Веревкина имела много общих тем. А. Кубин входил в «Новое общество художников Мюнхена» (Neue Künstlervereinigung — München), а также объединение «Синий всадник» (Der Blaue Reiter). Визионерские фантазии символистов сочетались в его творчестве с открытиями экспрессионизма.

28 Böhmisches Quartett (нем.) — Богемский квартет.

29 Симфонии-поэмы Ф. Вайнгартнера были навеяны произведениями художников-символистов. Об упомянутом М. Веревкиной произведении композитора сведений не найдено.

30 Die Boehmen (нем., современное написание: die Böhmen) — уроженцы Богемии.

31 Донна Соль (Donna Sol) — героиня драмы В. Гюго «Эрнани» (1829), а также одноименной оперы Д. Верди (1844).

32 Х. Лихтенбергер в 1900-е гг. был увлечен символизмом. В колористической гамме его произведений заметна общность с пейзажами Ф. Штука (см., например, «Вечерний осенний пейзаж со всадником», 1893, Городская галерея, Мюнхен).

33 Пьеса М. Горького «На дне», законченная в 1902 г., была тогда же поставлена К. Станиславским в Московском Художественном театре. Переведенная на немецкий

язык и изданная в Мюнхене (см.: *Gorki, Maxim*: Nachtasyl. Szenen aus der Tiefe in vier Akten. M nchen: Marchlewsky, 1903.), она была поставлена Максом Рейнхардтом в берлинском Малом театре. Запись Веревкиной сделана между 8 и 9 декабря 1903 г. Рейнхардт приезжал со своим спектаклем в Мюнхен, где пьеса получила критическую оценку: «Для оппозиционной России,— писал мюнхенский критик, выражая точку зрения большинства,— пьеса Горького, несмотря не ее беспомощную новеллистическую широту, может иметь значение документа с социальным обвинением. Для Германии это ничего не значит. <...> Сцены „со дна“ <...> да, начхать! Дайте нам „сцены с высоты“»! (*Werner, Harald*: Heimat des Geistes. Erinnerung an Josef Hofmiller. Rieden am Forggensee: Josef-Hofmiller-Gymnasium und Freundenkreis im Selbstverlag, 1997. S.77). Под попутчиками Веревкина понимает героев пьесы, стремящихся к одной цели.

34 Одеон (Odeon) — концертный зал в центре Мюнхена, находившийся на одноименной площади — Odeonsplatz.

35 Понятие «традиционная школа» употребляется Веревкиной как синоним академических доктрин. Их критика предпринималась художниками-символистами, ставившими задачу «щитом защититься» от мещанства, с которым ассоциировали академический реализм. См.: *Кириенко-Волошин М.* Индивидуализм в искусстве // Золотое руно. 1906, № 10. С. 69.

36 То есть массы товара с упаковкой.

37 Катале́псия (от греч. katalēpsis — захват, удерживание) — двигательное расстройство, оцепенение тела в принятой позе, наблюдаемое при гипнозе, летаргии и ряде психических заболеваний. М. Веревкина испытывала интерес к аномалиям в поведении человека, которые могли бы дать импульс творческим открытиям.

38 Имеется в виду А. фон Зальцман, бывший в числе знакомых М. Веревкиной, с которыми она особенно тесно общалась в течение мюнхенского периода. Одаренный ри-

совальщик, он сотрудничал с мюнхенскими сатирическими журналами.

39 Слово «редуты» М. Веревкина употребляет в значении карнавальных мероприятий, шествий, танцевальных выступлений.

40 Имеются в виду события 8 февраля 1904 г., когда японский флот атаковал русские корабли у берегов Порт-Артура. М. Веревкина глубоко переживала русско-японскую войну, эхо которой доносилось до Мюнхена.

41 Japan und Russland (нем.) — Япония и Россия.

42 Некоторое состояние, полученное от матери, а также пенсия отца — наследие царской службы — давали возможность жить в Мюнхене безбедно. Об этом свидетельствуют в том числе купленная в 1908 г. М. Веревкиной и А. Явленским картина В. Ван Гога «Дом отца Пилона» (1890, Частное собрание), а также дорогая по тем временам коллекция японской графики XVIII–XIX вв.

43 Несмотря на это заявление, М.Веревкина оставалась подданной Российской империи и до начала Первой мировой войны неоднократно приезжала в Россию.

44 Речь идет о февральской военной операции 1904 г., в которой участвовали крейсер «Варяг» и канонерка «Кореец».

45 Берлинский Сецессион (Secession) был основан в 1899 г. Его первым председателем стал Макс Либерман.

46 Имеется в виду А. Явленский (Лулу), принявший участие в выставке Берлинского Сецессиона.

47 Запись сделана между 25 и 27 февраля 1904 г.

48 Мать Марианны, Елизавета Петровна Веревкина, урожденная Дараган (1834–1885), похоронена в Вильнюсе, на Ефросиниевском кладбище.

49 Руководитель школы живописи и рисунка Антон Ажбе был заметной фигурой в панораме художественной жизни Мюнхена. Ученики приезжали преимущественно из восточноевропейских стран. Среди обучавшихся в школе Ажбе был ряд знаменитых художников, в том числе И. Грабарь и В. Кандинский.

50 Намек на отношения А. Явленского и Е. Незнакомовой.

51 Веревкина описывает светский визит перед началом поста, во время праздников, получивших по австро-баварской традиции название фашинг (нем. — fascing). Их прообразом были известные с XV в. придворные балы-маскарады. В Мюнхене организацией городских торжеств с 1893 г. занималось специальное «Карнавальное общество». Визит был нанесен графине Паппенхайм (Паппенгейм), принадлежавшей к известному дворянскому роду (владения в Баварии).

52 Ратибор (Ратибу) — княжеский и герцогский род, владевший землями в Верхней Силезии.

53 Гренвилль — знатная английская фамилия, породнившаяся с известным баварским родом графов фон Арко.

54 Под мюнхенской школой понимают искусство особенно популярных во второй половине XIX в. художников, бывших преподавателями Мюнхенской Академии художеств (Ф. фон Каульбаха, Ф. фон Ленбаха, Ф. фон Штука, К. фон Пилоти и др.). Для нее характерны точность рисунка, натуралистическая трактовка.

55 Веревкина скорбела о друзьях, призванных на русско-японскую войну, и вспоминала их до конца дней. В их числе некто Попов, фотографию которого среди раненных на японском фронте она хранила в течение всего швейцарского периода. (ФМВ, Аскона).

56 Эти строки, написанные по-немецки, в русском переводе звучат так:

Что длится, как вечность,
Как жизнь, драгоценная и мучительная?
Подле куста роз летней ночью,
Мечта <...>.

57 Оставаясь вслед за членами своей семьи сторонницей монархического строя в России, Веревкина считала себя вправе высказываться критически относительно положения дел в стране. «Критикой ради исправления» был известен ее отец, генерал В. Н. Веревкин, участник Крымской

и Русско-турецкой войн, комендант Петропавловской крепости в С.-Петербурге, умерший на своем посту (1896). Брат художницы, П. В. Веревкин, занимая высокий государственный пост, также оставлял за собой право критически относиться к назревавшей в России революционной ситуации. Об этом свидетельствует его обширная переписка, в частности, служебная (см.: ЛНБ ОР, F 18–1573).

58 Прогулка пансионерок воплотилась в сюжете картины М. Веревкиной «Осень. Школа» (1907, картон, смешанная техника, 50 х 74. ФМВ, Аскона).

59 Веревкина несколько раз бывала на Кавказе, в том числе проходя курс лечения руки после ранения 1888 г.

60 Гернси (Guernsey) — остров в проливе Ла-Манш в составе Нормандских островов, территория Великобритании.

61 Бреннер (Brenner) — горный перевал в Восточных Альпах, часть его относится к австрийскому Тиролю, часть — к Южному Тиролю (Италия).

62 Reichertshausen am der Inn — имеется в виду город Райхертсхаузен близ Вассербурга на Инне, Верхняя Бавария.

63 М. Веревкина и А. Явленский снимали дом в Райхертсхаузене. Явленский в это время интенсивно работал на этюдах.

64 В тексте М. Веревкиной католический праздник назван по-немецки — Fronleichnam, то есть праздник Тела Господня. Он характеризуется нарядными шествиями, посвященными Таинству Евхаристии. Католические обряды были известны Веревкиной с детства и юности, проведенных в Польше и Литве.

65 Редингот — длинный сюртук особого покроя, первоначально предназначавшийся для верховой езды.

66 «Jungfrau Maria, bitte für uns» (нем.) — «<Пресвятая> Дева Мария, моли <Бога> о нас».

67 Восприятие Бога двуликим Янусом, соединяющим в себе добро и зло, было распространено среди русских символистов. Древняя, еще языческая, интерпретация Бога была навеяна философскими произведениями

Ф. Ницше. Особенность позиции М. Веревкиной, отличавшая ее от единомышленников, заключалась в критической оценке его философии. (См.: *Белый А.* Символизм как мировоззрение // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М.: XXI век–Согласие, 2000. С. 68). Однако художница не избежала его влияния, утверждая, что равенство между добром и злом диктуется реальностью, которую художник преобразует в своем творчестве с помощью художественного вымысла.

68 Демонизм был неотъемлемой составляющей эстетики русского символизма. Он был следствием размывания границ между понятиями добра и зла. В 1901–1903 гг., когда М. Веревкина работала над I и II тетрадями «Писем», на заседаниях Религиозно-философских собраний в С.-Петербурге уже звучала критика подобных идей: «Принцип свободы в колорите произвола лежит в демоническом начале. Отсюда возникает вопрос о компромиссе Христа с демоном» (см.: Записки петербургских Религиозно-философских собраний. 1901–1903. М.: Республика, 2005. С. 122). Впрочем, М.Веревкина разделяла эстетическое понимание демонизма, свойственное Д. Мережковскому, В. Розанову, З. Гиппиус.

69 Was Sehnsucht weckt (нем.) — что пробуждает страстную мечту.

70 Творчество Поля Гогена оказало особое влияние на М. Веревкину, вдохновив ее на поиски новой, цветовой выразительности письма.

71 Это и следующее предложения в оригинале написаны по-русски. Ватерклозет, то есть туалет со сливным бачком, ассоциировался на рубеже XIX–XX вв. с передовыми достижениями европейской цивилизации. Фетишизация подобных ориентиров прогресса, а также его сведение к эволюции комфорта дали повод для скепсиса и иронии в среде мыслящих людей, и в частности русских художников. В свою дадаистскую инсталляцию этот «фетиш» включил Марсель Дюшан («Фонтан», 1917).

72 Заголовок «Новые письма к неизвестному» относится ко времени, когда были получены сведения о расстреле демонстрации в С.-Петербурге 9 января 1905 г. В Мюнхене информация о событиях объявлялась с опозданием. Как только правительство Баварии получило известия, из Мюнхена было выслано несколько граждан Российской империи. Веревкина оставалась верна своему отношению к происходящему: «Мое сердце страдает вместе с моей страной; беспомощная, я вновь погружаюсь в искусство, ища в нем спокойствия и спасения».

73 В 1876 г. М. Веревкина жила в Варшаве и Люблине у родственников. В этом же году она окончила Мариинское высшее женское училище в Вильно (Вильнюс). См.: Новое о Репине. Статьи и письма художника, воспоминания учеников и друзей. Публикации. Л.: Художник РСФСР, 1969. С. 65.

74 Имеется в виду Великая французская революция. В списках книг (ФМВ, Аскона), которые М. Веревкина читала на протяжении нескольких десятилетий, немало изданий на тему французской истории, включая исторические исследования, мемуары, художественную литературу.

75 Симфония «Дон Кихот» написана Р. Штраусом в 1897 г. в Мюнхене. Называя произведение Штрауса бурлеском, М. Веревкина подчеркивает его комическую составляющую.

76 Романтичное обращение М. Веревкиной к Дон Кихоту, герою романа Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский».

77 Произведения испанского художника Э. Англада-Камараса отличались цветовой и сюжетной зрелищностью, что сближало их с живописью И. Зулоаги.

78 И Веревкина и экспрессионист К. Рольфс отказались от реалистической манеры письма путем сложных поисков новых средств выразительности, принадлежа к художникам старшего поколения относительно новаторов в искусстве.

79 М. Веревкина, как и многие художники ее круга, была завсегдатаем кабаре, самые известные из которых появились в Мюнхене на рубеже XIX–XX вв. Среди них — «Одиннадцать палачей». Постановки здесь оформлялись художниками сатирического журнала «Симплициссимус» (Simplicissimus). С мюнхенскими заведениями художница сравнивала парижские — не в пользу последних, — например «Cabaret Noctambules».

80 В годы жизни М. Веревкиной в С.-Петербурге в театрах ставились преимущественно французские и немецкие пьесы. С 1890 г. по решению директора Императорских театров И. Всеволожского в Императорском Михайловском театре появился абонемент на спектакли русской драмы, что было новшеством. Возможность побывать в театре перед написанием этой части «Писем» была у Веревкиной в 1900 г.

81 Стиль скульптуры О. Родена, подразумеваемый М. Веревкиной, рождался, по выражению Д. Сарабьянова, «на перекрестке импрессионизма и модерна». См.: *Сарабьянов Д. В.* Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. С. 201.

82 Ван Гог был в числе любимых мастеров М. Веревкиной, привлекая ее экспрессивной манерой письма. Контурная обводка в ее композициях и цветовые контрасты навеяны, в частности, живописью выдающегося голландского художника.

83 Примерно в том же ключе ситуацию с произведениями японского искусства комментировал А. Бенуа: «Если война перекинется к ним на острова, то прощай все это чудесное искусство, вся их прелестная культура <...>. Полюбилась она настолько, что многие из нас обзавелись коллекцией японских эстампов, а Хокусаи, Хиросиге, Куниоси, Утамаро стали нашими любимцами. Как раз за год до войны Грабарь привел ко мне одного странствующего японского антиквара, у которого мы все купили <...> прекрасные листы и восхитительные нетцке. Потом разнеслась молва, что наш торговец был шпион; но никому во время его бытности

в Петербурге подобное не приходило в голову <...>». См.: *Бенуа А.* Мои воспоминания. Издание 2-е, дополненное. В 2-х томах. Т. 2, кн. 4. М.: Наука, 1993. С. 396.

84 Военная реформа, начатая в 1905 г., была завершена в 1912 г.

85 Hofbräu (нем.) — имеется в виду Hofbräuhaus am Platz, то есть придворная — первоначально герцогская — пивоварня, известное мюнхенское заведение. Далее фрагмент текста «Писем» написан на немецком языке. На этих страницах Веревкина критикует обывательский мир, которому с декадентским максимализмом противопоставляет мир художника.

86 Этот абзац целиком написан по-русски. Личным местоимением третьего лица М. Веревкина называет А. Явленского.

87 Приводится первая строфа стихотворения А. Фета «Запретили тебе выходить» .

88 Запись сделана между 3 и 25 июля 1904 г. Речь идет о посещении М. Веревкиной IX выставки «Фаланги» (Der Phalanx), на которой было представлено 30 произведений А. Кубина. Председателем интернационального объединения художников, основанного в Мюнхене в 1901 г., был В. Кандинский. Первая выставка состоялась в августе 1901 г. Веревкина поддерживала тесные контакты с членами «Фаланги», но в выставках не участвовала.

89 «Лучший врач» — рисунок А. Кубина (1901, Музей Леопольда, Вена). В этом фрагменте текста описан также его рисунок «Час рождения» (1903).

90 «Wie deine Seele — so dein Gott» (нем.) — «Какова твоя душа, таков и твой Бог».

91 «Du gleichst dem Geist, den du begreifst» — цитата из поэмы «Фауст» И.-В. Гёте. В дословном переводе: «Ты подобен духу, который постигаешь».

92 Размышления М. Веревкиной ложатся на почву осознания символизма как мировоззрения, не идентичного эстетической теории. Ее отношение к природе творчества схоже с декадентским, согласно которому произве-

дения гения «чужеродны человеческой природе, сколь и Бог».

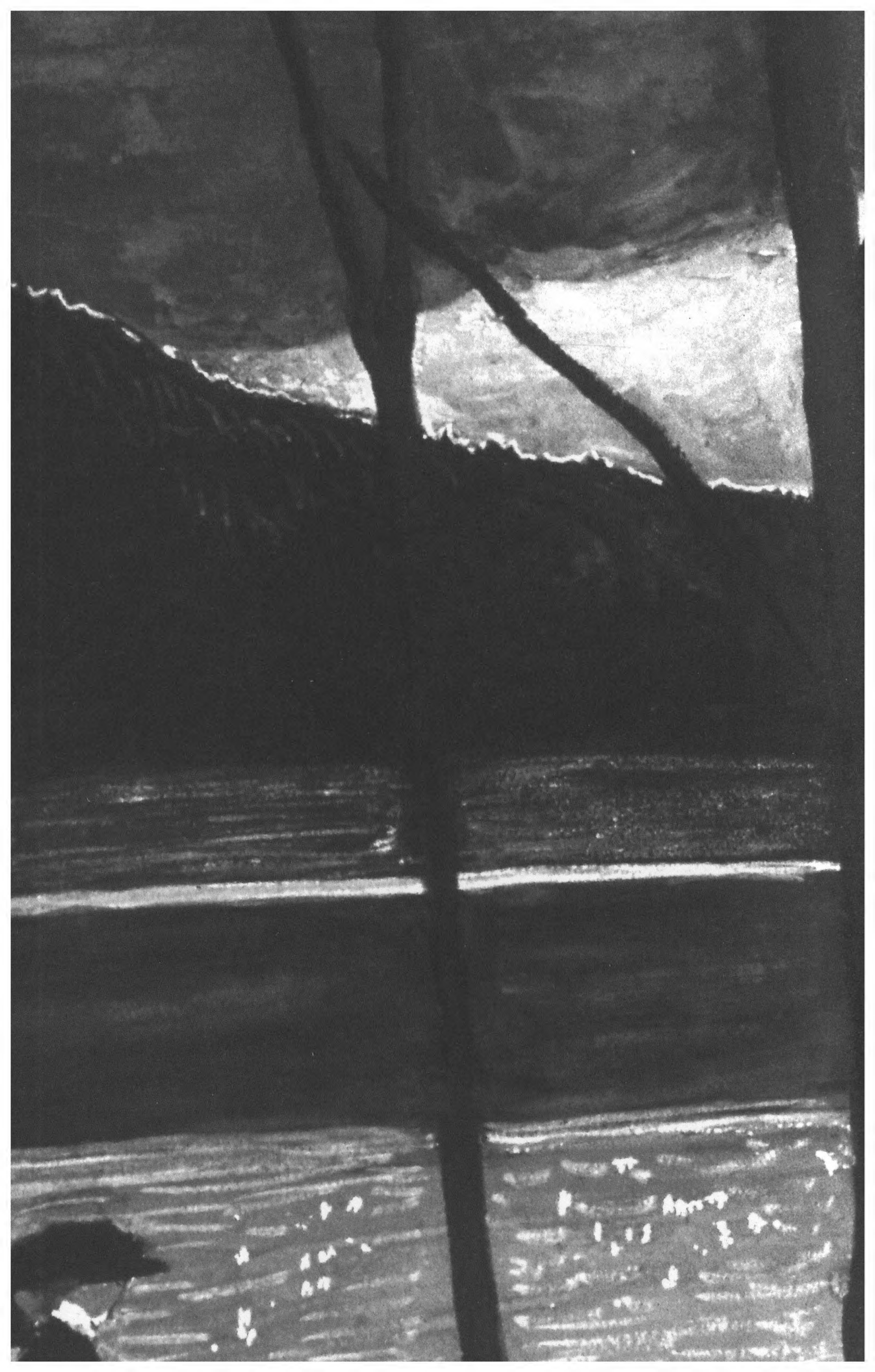
93 Речь идет о работах П. Гогена, созданных на Таити (1891–1903).

94 Имеется в виду Большой Трианон, дворец в ансамбле Версаля, построенный Ж. Ардуэн-Мансаром (1687 г.).

95 Английский парк (Englische Garten) в Мюнхене — один из крупнейших городских парков мира.

96 Подразумевается манифест «Об усовершенствовании государственного порядка» от 17 октября 1905 г., в котором провозглашались гражданские свободы и объявлялось о создании Государственной Думы.

ПРИНОШЕНИЕ РУССКОМУ ИСКУССТВУ



ПРИНОШЕНИЕ РУССКОМУ ИСКУССТВУ

Эта книга впервые знакомит отечественного читателя с философскими записками Марианны Владимировны Веревкиной (1860–1938). «Письма к неизвестному» (*Lettres à un Inconnu*) — сочинение единственной художницы среди теоретиков русского символизма. На протяжении семнадцати лет, с 1896 по 1914 год, М. Веревкина жила между двумя странами — Россией и Германией. В 1909 году она стала членом-основателем интернациональной группы «Новое общество художников Мюнхена»[1], участвовала в выставках объединения «Синий всадник»[2], а также в экспозициях, организованных редакцией журнала «Штурм»[3]. Она была в числе идейных вдохновителей этих объединений.

Творчество Веревкиной долгое время не изучалось в России[4]: в силу обстоятельств она оказалась забытой на родине. С публикацией ее теоретического наследия мы начинаем восполнение этого пробела, надеясь дать как можно более полное представление о талантливой личности художницы.

Творческий путь Веревкиной не только начался в России, но и до конца жизни определялся принадлежностью к русской культуре. В России Веревкина брала частные уроки живописи: с 1883 года училась в Москве у И. Прянишникова, а с 1885 — в Петербурге у И. Репина. Она была участницей двух экспозиций ТПХВ, хотя в целом редко показывала свои ранние, реалистические, произведения на выставках. В конце 1880-х—начале 1890-х годов Веревкина увлеклась идеями символизма. Неудовлетворенность своим искусством постепенно сменилась желанием изменить его в соответствии с новыми представлениями.

С этой целью Веревкина в конце 1890-х годов поселилась в Мюнхене, одном из крупных центров европейского модерна. Здесь она создала салон, известный как место встреч художников, музыкантов, писателей и фи-

лософов из России и Германии, а также других европейских стран. Участниками салона были И. Грабарь, А. Явленский, Д. Кардовский, В. Кандинский, Г. Мюнтер, А. Зальцман, В. Бехтеев, А. Ажбе, В. Серов, С. Дягилев, А. Павлова, В. Веркаде, Т. Манн, А. Кубин, Ф. Марк и М. Марк, А. Макке, Х. Лихтенбергер, М. Майрсхофер, В. Бурлюк, Д. Бурлюк, А. Канольдт, А. Эрбслех, П. Клее, Э. Ласкер-Шюлер и другие представители художественно-артистической богемы.

Активная творческая позиция способствовала выделению Василия Кандинского в мюнхенском круге русских художников. На его долю выпала миссия осуществить переход искусства на новаторские рельсы. Веревкина была его единомышленницей. Она поддержала идею сплочения художников новых направлений в единое интернациональное движение и участвовала в создании объединений. Жизнь «на перекрестке культур» содействовала поискам нового искусства, каким стал экспрессионизм.

Живописное и эпистолярное наследие художницы свидетельствует о разнообразии ее интересов, глубине понимания теоретических вопросов. Живопись, литература, философия, психология, эстетика, дополняя друг друга, придают многогранность ее деятельности. Символистские задачи творчества закреплены в теории, разработанной в мюнхенские годы и повлиявшей на развитие ее экспрессионистического искусства.

С началом Первой мировой войны Веревкина как русская подданная была выслана из Германии. С этого времени и до конца жизни она оставалась в Швейцарии.

Творчество Веревкиной, как и Кандинского, и Явленского, не замыкалось на национальных особенностях искусства той или иной страны, будь то Россия или Германия. Художница вдохновлялась культурой других стран, сохраняя в качестве ориентира самобытный характер отечественной.

Мюнхенский период творчества, за время которого были написаны символистские «Письма к неизвестному», в целом был для Веревкиной наиболее пло-

дотворным, принесшим решаюшие перемены — переход от реалистического искусства к экспрессионизму. В мюнхенские годы наиболее ярким было взаимодействие ее творчества с немецким. Однако этот процесс не затмевал связи с символизмом в России[5]. К тому же, Веревкина поддерживала отношения с русскими символистами, прежде всего с Д. Мережковским, З. Гиппиус и Д. Философовым, сохраняя приоритет исходной для себя художественной традиции и развивая ее. Наш комментарий к «Письмам» разделен на три части с целью показать, насколько разносторонней личностью была их автор. В первой части внимание уделено Веревкиной как символисту-теоретику, во второй — определено место ее «Писем» в истории мемуаров, близких по содержанию и времени создания. Для сравнения приводятся мемуары Марии Башкирцевой[6] и Зинаиды Гиппиус[7]. В третьей части отмечены личностные особенности художницы, ставшей своеобразной мюнхенской «достопримечательностью».

Сердечную благодарность выражаем Фонду Марианны Веревкиной в Асконе в лице господина Е. Беретты, откликнувшегося на идею издательства «Искусство – XXI век» опубликовать тексты «Писем».

«ПИСЬМА К НЕИЗВЕСТНОМУ» В ИСТОРИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА. РУССКИЕ ИСТОКИ

Прежде чем обратиться к «Письмам», остановимся на их идейных истоках и задачах, которые сформировались в русский период творчества, закончившийся в 1896 году. Духовные искания Веревкиной до ее отъезда, повлиявшие на содержание ее искусства уже мюнхенского времени, нуждаются в пояснении. Это особенно важно в контексте сложной, многообразной и переломной эпохи в истории и культуре России рубежа XIX–XX веков.

Проблематика искусства Веревкиной, в которой отразилось ее внимание к религиозным вопросам и,

одновременно, чуткость к социально-критическим проблемам, сложна. Ключ к пониманию этого искусства и своеобразия эпохи дает теория, которую художница шаг за шагом развивала в мюнхенские годы, прежде всего в «Письмах».

Для современников, живущих в начале XXI века, «Письма к неизвестному» неожиданно актуальны. Они заметно отличаются от модной, рассчитанной на однодневную сенсацию мемуаристики.

В сочинении поставлены вопросы, затрагивающие каждого: о смысле жизни, любимом деле, борьбе за это дело и за себя, об отношениях с близкими. В размышления яркой нитью вплетается тема богоискательства, непрерывность которой в российской культуре стала особенно заметна сейчас. Многие идеи, которыми проникнуты «Письма», недавно казались далекой историей и не одному поколению были известны в лучшем случае по книгам. Сейчас эти идеи возродились с новой силой. О них спорят. Их возрождение — не знак произвола и, еще меньше, моды. Они обусловлены исканием каждой личностью самое себя, своей свободы.

Веревкина хорошо знала русскую жизнь — и как дочь русского генерала, сопровождавшая отца во время его передвижения по местам службы, и как тонко чувствующий художник. Она остро ощущала ситуацию разлада в России, где расслоение общества к концу XIX века — особенно духовное — достигло того, что «жили в разных веках и на разных планетах»[8]. В эти годы остро стоял вопрос о вере. Размышления на эту тему связывают художницу с «русским духовным возрождением» начала XX века, в котором, по замечанию Н. Бердяева, «все течения упирались в религиозную проблематику»[9]. Подобный взгляд на духовную жизнь в России разделялся многими, хотя пути и выходы искались в разных направлениях. «Открылся, если позволительно так выразиться, какой-то спорт богоискательства, само богоискательство сделалось целью»,— отмечал, характеризуя эпоху, современник, священномученик Иларион (Троицкий)[10].

На рубеже 1880–1890-х годов русский символизм находился на стадии становления, поиски его теоретического обоснования на русской почве сопровождались обсуждением вопросов о вере, месте и роли России в историческом процессе, возможности соотнесения отечественной культуры с западноевропейской. Русские символисты не только не остались в стороне от упомянутых вопросов о вере, но и были инициаторами их общественного обсуждения, происходившего в несколько этапов. Когда оно начиналось, Веревкина находилась еще в России. Решающее влияние на «Письма к неизвестному» оказала полемика, коснувшаяся взаимосвязи веры и искусства.

Тенденция к провозглашению искусства верой в русском культурном строительстве имеет свою предысторию. Мы остановимся на ней в пределах 1890–1900-х годов — это время подготовки и создания «Писем».

Первая волна символистской полемики на религиозные и нравственные темы, в ходе которой и был провозглашен символизм, прошла в начале 1890-х годов. Со второй половины 1890-х годов разговор вступил в новую фазу. В центре внимания были проблемы новых течений в литературе, все более уводившие от искусства к вопросам мировоззрения, к философии, открывавшей путь обсуждению религиозных тем. В литературную дискуссию такого рода с В. Розановым, Д. Мережковским, Д. Философовым и другими представителями символистского круга вступил В. Соловьев. В работе «Идея сверхчеловека» (1899) В. Соловьев, как бы подводя итог состоявшейся острой дискуссии, рассматривал богоискательские тенденции в художественной среде, уделяя особое внимание нравственному аспекту творчества. К модным идеям «исторической минуты» он относил «экономический материализм», «отвлеченный морализм» и демонизм «сверхчеловека»[11]. Из заключений В. Соловьева, как и из работ символистов, очевидно, что вопросы веры и искусства широко обсуждались на протяжении 1890-х годов.

Дискуссии по этому поводу во многом наследовали проблематике 1880-х годов — периода споров о роли нравственности в обществе, — включая морализм Л. Толстого. Веревкина разделяла критические взгляды писателя на положение женщины в обществе, но решение этого наболевшего вопроса искала в противоположных толстовским путях. Она мечтала о самостоятельности женщины, которая позволила бы заниматься любимым делом, то есть искусством.

В эти годы в русском обществе стала очевидной тенденция подмены веры учениями о морали. Реплике Мережковского «Надо начинать религию с Бога, а не с добра»[12] предшествовали искания символистами собственных ориентиров в вопросах веры.

Интерес Веревкиной к истории религии и разнообразным культам значительно расширился к концу 1880-х—началу 1890-х годов. Она обращается к вопросам веры в контексте современной художественной ситуации. Осмысление этой ситуации Веревкина начала с пересмотра понятий об искусстве и освоения точки зрения на него как на **искусство идей**[13].

С **искусством идей** уже в классической немецкой эстетике ассоциировали гармонию личности, которая рассматривалась только в плоскости идеального. Понятие **искусство идей** вобрало в себя свойства, наиболее полно характеризующие содержание символистского движения в разных странах. Его обобщающие положения известны по манифесту французских символистов, составленному Ж. Мореасом в 1886 году[14].

По записям Веревкиной, а также письмам к ней И. Репина можно судить, что она пристально следила за развитием символистской полемики во французской литературе[15].

О главенствующей роли идей в искусстве Веревкина дискутировала со своим учителем.

Об особенностях искусства, в котором «форма родит идеи»[16], она писала Репину в 1894 году, ссылаясь на Г. Флобера[17]. И хотя в письме Веревкиной речь шла о французской литературе, обращает на себя внима-

ние другое: Веревкина проецировала понятие **искусство идей** на искусство изобразительное. С ним она связывала позднее творчество Н. Ге, живопись Пюви де Шаванна, А. Бёклина, Э. Бёрн-Джонса и, что удивительно, самого Репина.

В отличие от Веревкиной Репин не признавал всеобъемлющей роли идей в искусстве. В своих письмах он затрагивал аспекты преломления западных теорий в русской художественной жизни. Отвечая М. Веревкиной, Репин образно описывает положение в русском искусстве: «Наше русское общество увлечено моралью более всех проявлений жизни. Идеи признает только моральные <...>. Покаяние во грехах, пост и самоистязание — вот что любит уже целое полстолетие русский гражданин. <...> Все это трогательно, как первые христиане. Наше общество отплевывается от античных законов жизни. Много тут подвижничества, разума, но много уродства и фарисейства бывает. <...> Я всей душой желаю нашему искусству освобождения от этих и других более сильных и более насущных областей интеллектуальности. Не подумайте только, что я против идей. <...> Но мир идей есть философия, особая специальность. Обязывать художника непременно быть философом и моралистом есть недостижимое требование»[18].

Однако именно это требование стало насущным для Веревкиной уже в России. Так, в письме от 8 апреля 1894 года из Перуджи Репин как бы даже одергивает свою ученицу: «Зачем Вы говорите, что мы с Вами проповедуем. Я в искусстве проповедей не признаю, проповедничество особая специальность»[19].

Расхождение точек зрения Веревкиной и Репина очевидно. В основу искусства Репин помещает образ, а «мир идей» не считает обязательным условием для творчества, видя в нем опасность отступления и преувеличенного влияния философии и морали. Веревкина принимает точку зрения немецких романтиков, ставшую достоянием символистского движения в целом, и с максимализмом отстаивает органическое тождество идеи и образа.

Понимание художницей **искусства идей** уже в русский период основывалось на мировоззренческих критериях, на отношении к содержанию искусства, в котором и виделась сила его воздействия. Веревкина уже тогда соотносила символистские идеи с изобразительным искусством, что представляется важным, поскольку теорию символизма в России разрабатывали литераторы и философы.

Подобное восприятие Веревкиной концепции символизма в контексте русской художественной ситуации не было случайностью. Надо учитывать признанное в XIX веке и ставшее традиционным для русской культуры восприятие связи между эстетическими, этическими и, в конечном счете, общественными явлениями как некоей совокупности, единого поля для развития «различных течений мысли»[20].

МЮНХЕН

Мюнхен был особенно привлекателен для русских художников международными контактами, выставками Сецессиона. Благодаря выставкам, собиравшим наиболее значительных художников, со второй половины 1880-х годов город превратился в крупнейший центр художественных школ. Его развитие поощрялось баварским правительством, поскольку содействовало не только культурному, но и экономическому подъему.

Веревкина хорошо представляла себе, в том числе по рассказам бывавших в Баварии И. Репина и И. Грабаря, самобытность мюнхенской художественной жизни, которая давала простор творческим поискам.

Репин обратил внимание на особое место искусства в жизни Мюнхена тех лет, а также на возможности, открывавшиеся перед художниками: здесь можно было получить заказ. «В этих Афинах Германии,— писал Репин в 1893 году,— образовался нарочито большой центр художества. Говорят, здесь до пяти тысяч художников. Стеклянный дворец для выставок, много галерей искусства — и частных, и правительственных, и торговых.

Во многих магазинах выставлены хорошие картины и картинки. Даже в передней отеля „Bayerischer Hof" я был озадачен прекрасной картинкой на стене. Стены многих пивных расписаны очень недурными картинами. Везде картины, картины»[21].

В 1896 году М.Веревкина приехала в Мюнхен. Уже в первые годы создалась атмосфера, способствовавшая написанию символистской теории. Значительную роль сыграло окружение, живые контакты и обмен мнениями. На некоторых событиях этого времени остановимся подробнее.

В начале мюнхенского периода вокруг Веревкиной сформировался кружок русских художников. В 1896–1901 годах среди ближайшего окружения Веревкиной — А. Явленский, И. Грабарь, Д. Кардовский, В. Кандинский, А. Зальцман и другие соотечественники. Все они в той или иной степени были причастны к школе живописи и рисунка Антона Ажбе. На искусство Веревкиной направление этой школы с ее тенденциями постимпрессионизма прямого влияния не оказало. Школа Ажбе сыграла в ее творчестве несколько иную роль: ученики были кругом единомышленников в поисках нового искусства. Сразу по прибытии в Мюнхен Веревкина, как и другие русские художники, соприкоснулась с идеями набиравшего силу модерна, что повлияло на ее творчество, в котором по-прежнему сохранялся интерес к символизму.

Из дискуссий этого времени в салоне и мастерской М. Веревкиной на Гизелаштрассе, известных по письмам Д. Кардовского и В. Кандинского, можно заключить, что глубокий интерес вызывала мистическая сторона искусства. Тогда же особенно ощущалась ностальгия по временам романтизма: увлекались Новалисом, назарейцами[22].

Прямым напоминанием о романтизме становится создание «Братства Святого Луки» в мюнхенском салоне Веревкиной (1897) только что приехавшими из России художниками, среди которых А. Явленский, В. Кандинский, Д. Кардовский, И. Грабарь и др. «Братство» просуществовало до 1901 года, когда часть художников вернулась в Россию.

Идеи романтизма настолько сплотили русских художников в Мюнхене, что, вспоминая об исторических заслугах немецких романтиков, они выбрали для своей группы такое же, как у назарейцев, название. «Братство» руководствовалось девизом: «Искусство, дружба и симпатия ко всему, что прекрасно и благородно».

Художники делились друг с другом впечатлениями о поиске произведений символистов по всему Мюнхену, обменивались мнениями о живописи Арнольда Бёклина, увиденной в частных коллекциях, рассуждали о Франце Штуке, которого посещали в новой вилле, выстроенной по его собственному проекту.

В эти интересы вплеталась и модная мистика: читали о сомнамбулизме, интересовались врожденными способностями, в том числе к искусству. Особенно увлекались книгами популярного тогда в России Ч. Ломброзо, и как художники — в шутку и всерьез — обсуждали ломброзовскую «теорию собирательного типа», позволявшую выделить характерные «с точки зрения опрощенной логики художника» черты в образе модели[23].

Ломброзо, автор антропологической теории в области криминологии, рассматривал гениальность как своего рода заболевание[24]. Художников заинтересовала его способность по внешности человека определять склонность к преступлениям или одаренность, которая также могла оказаться симптомом душевного расстройства. Среди тех, на чьем примере Ломброзо объяснял свою теорию, — философы, авторы исторических концепций, художники, в однообразной манере которых он видел проявление тех или иных навязчивых идей, ведущих к сумасшествию, или уже развившуюся болезнь. На Ломброзо и его антропологический метод ссылается в книге «О духовном в искусстве» В. Кандинский[25].

Книги Ломброзо произвели на Веревкину большое впечатление, так как она изучала движения, производимые человеком в аномальном состоянии. Пластика подобных движений привлекала ее, даже если происходящее казалось театральным, как, например, в случае с сомнамбулизмом[26].

Совпадая в перечисленных увлечениях с представителями русского круга в Мюнхене, Веревкина одновременно развивала собственные, определившиеся в России, интересы. Среди тех, что подготовили почву для символистской теории, значительное место занимало чтение литературы по вопросам психологии, языкознания, этнографии. В выборе литературы на эти темы заметна немецкая ориентация, в том числе, увлечение периодом романтизма. В России Веревкина знакомится с книгой И. Мюллера «Физиология зрения человека и животных»[27] Мюллер рассматривал зрение человека в контексте романтической идеи о «духовном ви́дении», когда внешние формы были не только отражением внутреннего состояния смотрящего, но и воплощением в природе некоей идеи слияния души индивидуума с мировой душой.

Уже в Мюнхене Веревкина уделяет большое внимание концепции о «духовном ви́дении», которую развивал И.-В. Гёте. Согласно его теории, точка зрения на отдельные цвета или их сочетания, радость от их восприятия, как и радость от формы, передается глазу не только ощущением от увиденного, приходящим извне, а восприятием «внутреннего человека».

В Мюнхене эти интересы Веревкиной развивались в контексте увлечения самоанализом, в котором, как и в работах Гёте, происходил поиск собственного пути к **искусству идей**, то есть к адекватному воплощению художественной идеи в произведении.

В эти годы Веревкина изучала книгу Ф. Ницше «Так говорил Заратустра», хотя с его работами она познакомилась еще в России. Именно это произведение входило в перечень литературы, который художница составила для себя в 1891 году. Как и многие символисты в России тех лет, с помощью Ницше она смогла освоить путь от эстетического к мировоззренческому, чтобы затем провозгласить искусство верой.

Время начала «Писем» было переломным для Веревкиной — как в личном, так и в творческом плане. Главной целью их создания художница считала поиски

новых путей в искусстве. Этому ведущему мотиву подчинены другие, в том числе эмоциональные, описания отношения к возлюбленному, критическое восприятие окружающих. В связи с таким построением «Писем» отождествлять их героиню с Марианной Веревкиной было бы натяжкой. Ее частная переписка в те годы далека от самоанализа, к которому она прибегает как к художественному приему, и отличается меньшей эмоциональностью, исключая описания происшествий и пейзажей, вдохновлявших на создание рисунков и картин.

Не приравнивая текста «Писем» к биографическим записям, все же коснемся домашних обстоятельств тех лет. После поездок в Россию (1898, 1900), сопровождавшихся тяжелыми личными переживаниями — смертью дяди и сложными отношениями с художником А. Явленским[28], близостью которого Веревкина дорожила,— она начала остро ощущать, что граница между миром реальным и желанным стирается. Для нее как символиста само это ощущение стало предметом творчества.

В 1901 году Веревкина начинает свои теоретические символистские записки и сразу называет их «Письма к неизвестному» (*Lettres à un Inconnu*). Название в какой-то мере перекликается с произведениями французского мистика XVIII века Л. де Сен-Мартена, писавшего под псевдонимом «неизвестного философа». Произведения Сен-Мартена оказали решающее влияние на мировоззрение немецких романтиков, в частности Ф. Шеллинга. Книги Сен-Мартена Веревкина читала с особенной тщательностью еще в России, где в конце XIX века вновь возродился интерес к его мистике.

Особенности содержания и жанра «Писем» требуют подробного анализа. Наряду с идеей о двойственности жизни в них звучат противоречивые рассуждения об отрицании примитивной повседневности и об искусстве как жизни, в которой следует искать тайное[29]. Сложность обобщений, утверждение символист-

ских идей как застывшего кредо — все это относится к своеобразию теоретических построений Веревкиной. «Письма к неизвестному» имеют свойство монолога, исключения составляют отрывки дневникового характера с передачей бесед на ту или иную тему. Ряду размышлений — о высоком предназначении художника, о мирской суете — Веревкина придает форму своеобразных афоризмов. Проступают в «Письмах» и резонерская интонация, и преувеличенное чувство свободы и независимости.

На первый взгляд сюжет «Писем» прост: частный человек описывает свое мироощущение, главной притягательной силой которого названо искусство. В центре повествования — образ героини-художницы, отрицающей упрощенный взгляд на жизнь, где все желания сводятся к одному: владеть «только тем, что может схватить рука или переварить желудок». Этот девиз, преобладающий в реальной жизни, приводит героиню к разочарованию в устройстве окружающего мира. Однако сразу обращает на себя внимание, что это разочарование не является однозначным неприятием земных ценностей, а служит попыткой приобщить земное к миру горнему. Сюжет «Писем» оказывается предлогом для разговора на другую тему: о фантазии, искусстве, красоте и любви.

Как и сегодня, во времена Веревкиной подобные размышления казались лишними, далекими от «практической жизни». Последствия позитивистской эпохи, запечатленной в известном романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» в ярких, оттеняющих друг друга образах рьяного естествоиспытателя Базарова и эмансипированной Кукшиной, надолго сохранились в русской жизни. Признавать только то, что постигается опытным путем, стало модным, но пришло время сомнений. В таком контексте эпохи Веревкина провозглашает свою любовь «к вещам, которых не существует».

Проводником к загадочному миру «вещей» становится творческий гений — образ, предстающий перед героиней «Писем». В порыве вдохновения, следуя роман-

тической традиции, она обращается к своему гению, называя его «неизвестным»: «Я — это ты, моя мысль. Ты моя мысль, я твое воплощение»[30]. И далее: «Ты, к кому я взываю в моменты слабости, когда устаю следовать за своим необъятным *я*, затмевающим весь мир»; «я сама тебя создала, я все же тебя люблю. Ты враждебен мне, реальности»; «Ты фантазия, близкая произведению искусства»[31].

С этими словами, не лишенными пафоса, героиня взывает в самом начале «Писем» к своему гению. Монологи, обращенные к нему, несколько отступают на дальний план в третьей части, чтобы возобновиться в тексте заключительных страниц. В замкнутом сюжетном движении оказывается образ двойника — гения героини. Этот типично романтический мотив был подхвачен символистами. Веревкина писала: «Я ничего не делаю. Однако мой мозг постоянно в работе и заставляет меня жить всеми жизнями. <...> Вихрь найденных смыслов подхватывает меня и мешает видеть действительную жизнь. <...> Я знаю, что нет чуда, которое вижу. Но оно занимательно, волшебно, и я привыкла его видеть. <...> На место второго *я* помещаю другое, бессознательное *я*, его гений. Благодаря этому все видится прекрасным, и реальность исчезает тогда, словно в оболочке иллюзий»[32].

Одна из причин обращения героини к неизвестному — разочарование в людях, которым она хотела бы открыть «новые горизонты», «новых богов», «новую молодую веру, творческую силу»[33].

Героиня декларирует свое *я*, собственное восприятие мира и искусства, отношение к деятельности художника, как к служению возвышенным идеалам. Веревкина подчеркивает, что космический порядок в повседневной жизни может быть «увиден только художником»[34]. Типично символистский, «самостный» аспект в образе героини она подчеркивает с декадентским максимализмом. Ее героиня обращается к неизвестному со словами: «Под <...> двойным светом стала я тем, что я есть». Под двойным светом понималась любовь к неизвестному и любовь художника к себе. «Радости созида-

ния доступны нам в утверждении своего *я*. Нам принадлежит мир красоты и тайн»[35].

Образ героини «Писем» — яркий пример создания на основе традиций романтизма своеобразного авторского мифа. Но в это общее для символистов понимание образа она вносит свою черту, развивая ее в богоискательском контексте, сосредотачиваясь на необходимости подчинения личной воли своему «делу», под которым понимает веру в художественную интуицию. Сформулированное на страницах «Писем» убеждение, что художественная интуиция открывает путь в духовный мир, а художественное прозрение равносильно вере, Веревкина сохранит на протяжении всего творческого пути.

«Письма» близки к жанру символистской литературы. Своеобразны лирико-романтические отступления в форме рассказов. Один из них открывает образ гения героини. Веревкина наделяет его голубыми крыльями, движение которых позволяет отличить добро от зла.

Упомянем и еще один образ — художника, в руках которого белый цветок. Это символ творчества, открывающего дорогу в храм. Войдя в него, художник может обрести бессмертие. В символистском духе Веревкина пишет о «голубых историях, бедных цветах, которые живут только с вечера до утра, потому что первый луч реальности заставляет их увянуть».

Эти тексты содержат в себе аллюзии на произведения Ш. Бодлера[36], творчеством которого художница по-настоящему увлеклась именно в Мюнхене, особенно в период создания «Писем».

Вторая и, особенно, третья часть «Писем» включает записи дневникового характера, в которых слышны отголоски различных споров, происходивших в салоне на Гизелаштрассе. Веревкина предчувствовала неизбежность революции, о чем свидетельствует третья часть «Писем», относящаяся к 1905 году. В ней есть упоминания о народных волнениях и трагических революционных событиях января.

Переживания привносила и мюнхенская реакция на события, происходившие в России. В этой реакции была двойственность: с одной стороны, восприятие революции как эпидемии, предполагающей сбор денег для пострадавшего гражданского населения, с другой — как основания для изоляции России.

Положение на родине Веревкина рассматривала в критическом свете, считая революцию 1905 года. последствием русско-японской войны. Зная придворную жизнь и особенности управления страной на примере тех трудностей, с которыми, в частности, сталкивался ее брат, губернатор в Ковно, Веревкина писала о безответственности и легкомыслии, охвативших тогда многих при Дворе, хорошо известных ей людей. Надвигавшаяся катастрофа казалась неотвратимой.

После официальных приемов в императорском дворце в Берлине, на которых Веревкина присутствовала, она становилась все критичнее по отношению к русским гостям из круга, к которому сама принадлежала по знатности происхождения. Ее отношение к российским реалиям достаточно сурово и наполнено критикой «столпов» русского общества, которые в действительности были «в долгах, как в шелках», чьи жены носили напоказ ожерелья стоимостью в несколько имений. В частной переписке Веревкина подчеркивала, что в России много говорится о необходимости перемен, но мало что делается, особенно для искоренения взяточничества. В своей критике она во многом следует старой традиции служилой русской интеллигенции: критиковать с созидательной целью, с надеждой на улучшение.

Примером такого отношения к делу был для нее отец. В своих докладных записках на имя императоров Александра II и Александра III генерал В. Веревкин неоднократно просил защитить солдат от армейских спекулянтов и казнокрадов. Иногда его деятельность в этом направлении была успешной.

В «Письмах» Веревкина поясняет свою точку зрения на беды России, приводя известный в те годы, осо-

бенно в военной среде, афоризм: «В России болезнь „бери-бери“ от бациллы „дай-дай“»[37].

Замечания исторического характера имеют в «Письмах» свою особенность: жизнь вне России давала больше возможностей для сравнения ее наследия с другими историческими и культурными традициями, известными уже как бы изнутри. В рукописи воплотилось чуткое отношение к истории, унаследованное от эпохи романтизма. Мысли о судьбах России, ее национальном пути были, как и у многих соотечественников на рубеже XIX–XX веков, вновь озарены романтическим светом. Романтическим было и само стремление Веревкиной расширить это «озарение» до общечеловеческого масштаба, соединить в реальности несоединимое, упразднить границы, делающие человека залогом всего вещественного, и передать необходимость веры как единственной подлинной возможности возвыситься над материальным миром. «Чувствительное сердце,— писала Веревкина,— <…> дрожит, трепещет. Сердце художника, для которого формы жизненно необходимы, само выбирает выражение <…>. Жаждущее сердце объемлет мир несуществующий с целью вобрать в себя иллюзии и страстные желания всех времен и всех стран»[38].

Веревкина, как и Кандинский и Явленский, отчасти сочувствовала славянофильской критике Западной Европы как цивилизации, теряющей свои духовные корни. Она ставит под сомнение главные ориентиры этой цивилизации — «веру в человека и в ватерклозет»[39].

В своем сочинении художница иронизирует по поводу стереотипов, которые отмечает в восприятии чужой культуры как русскими, так и немцами. В числе примеров — рассказ о путешествии по Европе Льва Львовича Толстого, сына писателя. Навещая в Мюнхене Веревкину и Явленского, Лев Львович многократно и в разных вариациях делился одними и теми же наблюдениями скучающего обывателя, для передачи которых Веревкина употребляла выразительные многоточия: «Италия... еди́м... город... непременно кампанилла и всегда кривая!»; «Неаполь... Везувий и всегда курится»; «Вена...

приехал... пивнушки. Прекрасный город Мюнхен... Пинакотека, и пиво... чудный!»[40]

Хотя и исполненные юмором, страницы с подобными эпизодами второстепенны по значению, если вспомнить о цели создания «Писем». Веревкина не ставила перед собой задачи написать дневник на основе реальных исторических событий. Особенности своего дневника она объясняет почти сразу: «Я не описываю факты, это мои ощущения, желания, которые я выплескиваю наружу»[41]. Для нее важнее была летопись внутренней жизни художника — с ее падениями, взлетами, любовью. Любовные переживания, личная драма — даже они превращаются в некий фон, предмет творческого изучения. На этом пути были свои подводные камни: психологизм, самость. Но и в этом плане «Письма к неизвестному» остаются ярким документом эпохи, интерес к которой вновь возрождается в сегодняшней России.

Главное достоинство «Писем» заключено в символистской теории, определяющей их историческое значение для русского искусства.

Отношение искусства к реальности, художника к миру, как и вопрос о содержании и форме в искусстве, Веревкина раскрывает с позиции богоискательства. Тон ее рассуждений проникнут пафосом мистики: «Я верю верою сильной. Я верю в святость своего дела, я верю в искусство и приношу ему в жертву себя и свою жизнь!»[42]

В этих словах своеобразный символистский отклик на известное пушкинское размышление художника о своей судьбе:

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит[43].

Так, на почве романтизма встречаются две эпохи русского искусства, казалось бы, далекие друг от друга. В теоретических открытиях Веревкиной мюнхенского периода романтизм, как отмечалось выше, был важ-

ным отправным пунктом, связанным с творчеством русского периода.

Соединение идей романтиков о свободе творческой личности и о вере в искусство, определение символа, данное И.-В. Гёте, связывавшего с символом все преходящее, идеи о мистическом искусстве В. Соловьева — все перечисленное относится к наиболее типичным источникам теоретических построений русских символистов. Эти источники прослеживаются в теории Веревкиной с самого начала.

Примечательно, например, что Веревкина соприкасалась с В. Соловьевым во взглядах «на предмет художества» как на «идею, открывающуюся умственному созерцанию». Это совпадение во взглядах особенно прослеживается в понимании разума, как наделенного «интуитивным восприятием», в чем заметна близость суждений В. Соловьева высказываниям Ф. Шеллинга. В. Соловьев писал, что «<...> предметом художества не может быть ни частное явление, воспринимаемое во внешнем опыте, ни общее понятие, производимое рассудочною рефлексией, <...> этим предметом может быть только сущая идея, открывающаяся умственному созерцанию»[44].

Веревкина принимает точку зрения В. Соловьева на предмет художества непоследовательно, давая ей, что типично для отношения русских символистов к работам В. Соловьева, свою противоречивую интерпретацию. Объявляя художественное произведение «мыслью посредством формы»[45], она одновременно вносит в рассматриваемое понятие элемент «рассудочной рефлексии», который В. Соловьев в определении предмета художества отрицал.

Отношение Веревкиной к борьбе символистских направлений в России — то есть, к борьбе, по определению Вяч. Иванова, «идеалистических символистов» и «реалистических символистов»[46], — состояло, при всей критике декадентства у Веревкиной, в попытке вольно или невольно их примирить.

В «Письмах» влияние декадентства все же настолько ощутимо, особенно в первой части, что заметны парал-

лели с крайними его проявлениями, например с короткой статьей «Книга совершенного самоутверждения Ф. Сологуба»[47], в которой автор откровенно признал свое *я* Богом.

Но необходимо оговориться, что в России полемика вокруг декадентства происходила на литературно-философском уровне. Прямого отклика среди художников на это идейное противостояние не было. Они если и участвовали в полемике, как, например, А. Бенуа, защищавший декадентов, символистских теорий на ее почве не создавали. Веревкина публично в этой полемике не участвовала. В своих работах она развивала основные идеи, заложенные еще в дискуссиях 1890-х годов, и потому уже в мюнхенские годы шла в ногу с русскими символистами. Она не только детально знала их проблематику, разными путями и, в том числе через своих петербургских друзей — С. Дягилева, Д. Мережковского, З. Гиппиус — получая в Мюнхене русскую прессу, но и откликнулась на чаяния единомышленников в своем сочинении.

Присутствие в «Письмах» элементов декадентства не исключало критику явления в целом, особенно лозунга «искусство для искусства». Веревкина осуждает тех, кто ищет лишь «стиля личности»[48]. Ее взгляды в период создания «Писем» формировались в контексте кризисных симптомов декадентства в России.

В отношении Веревкиной к кризисным явлениям в искусстве примечательно, что она одной из первых среди русских символистов провозгласила позицию отрицателей, поскольку отрицание декадентства понимала не только как отказ от «чистого искусства», но и отстаивание отношения к символизму как к мировоззрению. И все же Веревкина не была последовательной и сама возвращалась к декадентским интонациям. Так она рассматривала задачи художника: «*Жить, верить, творить* означает отрицать жизнь и ее жестоких Богов. Это означает самим создавать себе Богов и райские кущи, всегда разные, неповторимые, привлекательные вечным непостоянством, переменами»[49].

Новый всплеск полемики среди русских символистов относительно вопросов веры состоялся уже в мюнхенский период творчества Веревкиной. Особенно оживленными были дискуссии 1901–1903 годов. В «Письмах» Веревкина подключается к ним как бы заочно, связывая свою символистскую теорию с верой, Богом, Логосом. Одновременно она выдвигает на первый план веру во врожденную богоизбранность художника-творца, необходимость отстаивать *я* художника как самоцель.

Значительную роль в «Письмах» играет идея обожествления себя, критиковавшаяся прежде в работах В. Соловьева, а также интонация пророчества. Это означало, что Веревкина по-прежнему придерживалась позиции, которую разделяли Д. Мережковский, В. Розанов, Д. Философов и З. Гиппиус в полемике о декадентстве и вере. Эта полемика развернулась в России еще до ее отъезда в Германию. Мережковский писал: «Мы верим в конец, <...> хотим конца, ибо сами мы конец или начало конца. <...> Мы видим, чего никто не видит, мы первые видим солнце Великого дня»[50].

Упоение вершинами религиозного созерцания, описанное Мережковским, звучит в «Письмах» и в переписке Веревкиной. Это упоение имело обратную сторону — мрачной эсхатологии, явственно прослеживающейся в теории художницы. Героиня «Писем» постоянно испытывает страх перед смертью, осознавая бренность бытия: «Я вижу череп открытым, наполненным ограниченными мыслями. Я вижу общий для всех жизненный путь и неизбежный конец, смерть. Я боюсь всякого чувства, всякого восторга, предчувствуя в них ужасный, сомнительный конец. Великие стремления человечества вновь и вновь завершаются падением с подбитыми крыльями. О, тогда я закрываю глаза, я не хочу ничего видеть, слышать, я не хочу любить <...>. Только художественное творение бесконечно, безгранично <...>»[51].

Сживаясь с этим страхом, героиня «Писем», наконец, провозглашает «смерть высшей красотой жизни»[52]. Двойной путь от эстетики к вере — объявление эстетической теории верой и придание вере эстетических

черт — стал лейтмотивом «Писем». Таким же путем, как Веревкина, следовал и Мережковский, когда провозглашал «уже открывшееся начало апокалипсиса», «новую вселенскую веру»[53].

Неоромантические тенденции в мюнхенском творчестве Веревкиной развивались в русле давней традиции русско-немецких художественных связей. В этом контексте показательно увлечение Веревкиной творчеством немецкого писателя XVIII века Жана Поля (И.-П.-Ф. Рихтера). Оно возникло под влиянием круга известного в Мюнхене символиста, поэта Стефана Георге, в 1900 году издавшего его произведения.

Обращает на себя внимание тот факт, что на рубеже XIX–XX веков интерес к творчеству Жана Поля возобновился одновременно среди немецких и русских символистов. Начиная с 1890-х годов произведения Жана Поля переводились на русский язык, его популярность росла. Переводы разного качества публиковались одновременно в нескольких журналах. Так, под названием «Зибенкэз» был издан в русском переводе трехтомный роман «Цветы, плоды и шипы, или супружество, смерть и женитьба адвоката для бедных Ф. Ст. Зибенкэза в местечке Кушнапель».

Русские символисты вспомнили об увлечении его произведениями среди поэтов круга Василия Жуковского. Творчеству Жана Поля уделяли значительное внимание Вяч. Иванов и А. Белый.

В Мюнхене Веревкина зачитывалась произведениями немецкого автора и многое почерпнула из его книг. Их влияние сказалось на структуре «Писем», раскрывающихся по мере преодоления идиллических и наивных сторон воображения, которые были несовместимы с символистским кредо Веревкиной — «верой в искусство» и служением ему.

Жан Поль впервые в немецкой художественной литературе превратил вопрос о воображении и его опасных формах в литературную тему. Этот вопрос Веревкина признавала насущным. Во всепоглощающей силе воображения, в «любви к вещам, которых не сущест-

вует»[54] таилась опасность утратить границу между представлениями о реальном и ирреальном, оказаться вне жизни. Героиня «Писем», обладающая, как и ключевые персонажи произведений Жана Поля, чрезмерным воображением, стремится избавиться от страха перед бесконечностью и от боязни смерти, что раскрывается в монологах к эстетическому двойнику — неизвестному. В стиле произведений Жана Поля художница завершает свою рукопись, объявляя о покое и скептицизме, приобретенных ее героиней, которая рассталась с «голубыми мечтами»[55].

Влияние немецкого романтизма на теорию Веревкиной происходило и в направлении, обусловленном современной немецкой художественной ситуацией. Это была романтическая линия, которую наследовал немецкий экспрессионизм и в которой явления разных исторических эпох воспринимались как равнозначные.

Для Веревкиной в искусстве не было ни прогресса, ни регресса. В этом пункте ее суждения сходились с идеями известного немецкого теоретика искусства Вильгельма Воррингера, с которым она была знакома. В основе теории обоснования экспрессионистического искусства, которую Воррингер высказал в работе «Абстракция и вчувствование», лежит романтическая концепция искусства.

Веревкина усиливает свои заключения еще одной характеристикой, отмечая проявления религиозного чувства в искусстве разных эпох. В истории искусства существовали «периоды сильной веры», к которым относилось антропоморфное искусство Греции, искусство средних веков. «Искусство,— писала Веревкина,— по содержанию своему вечно — как вечна душа человека, его символы, как Слово, и по форме оно подчинено вечным законам».

В том же контексте сформулировал свои взгляды на искусство единомышленник Веревкиной В. Кандинский: «Общее родство произведений, не ослабевающее тысячелетиями, а все более крепнущее, не во вне, во внешнем, а на основе основ — в мистическом содержании искусства»[56]. На этой основе искусство теряло временные и пространственные границы.

Создавая «Письма», Веревкина, по собственному признанию, хотела отказаться от своего прежнего реалистического искусства. Это удалось осуществить в мюнхенские годы. Богоискательскими идеями «Писем» определялась символистская составляющая экспрессионистического по своей сути искусства художницы. В этом смысле значение «Писем» трудно переоценить.

ЖЕНСКИЕ ДНЕВНИКИ СИМВОЛИСТСКОЙ ЭПОХИ. «ПИСЬМА К НЕИЗВЕСТНОМУ» М. ВЕРЕВКИНОЙ, ДНЕВНИКИ М. БАШКИРЦЕВОЙ И З. ГИППИУС 1890–1900-Х ГОДОВ КАК ЯВЛЕНИЕ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

«Письма к неизвестному» находятся в одном ряду с дневниками Марии Башкирцевой и Зинаиды Гиппиус, заслужившими признание отечественных читателей. По времени создания первыми были записки Башкирцевой, затем Веревкиной и, почти тогда же начатые, Гиппиус. Трех женщин объединяла любовь к искусству, а Башкирцеву и Веревкину — страстная привязанность к искусству изобразительному.

В этом разделе комментариев мы не претендуем на оценку общих тенденций в создании женских дневников эпохи символизма. Это большая тема, и надеемся, что она найдет своих исследователей. Выбор дневников Башкирцевой и Гиппиус для сравнения с «Письмами» Веревкиной основан на их отношении к символизму. Башкирцева тяготела к французским символистам, восторгаясь, в частности, Гюставом Моро[57]. Веревкина и Гиппиус — яркие представительницы русского символизма.

Упомянутые дневники приблизительно одинаковы по объему: чуть менее или чуть более тысячи рукописных страниц. Самые длинные принадлежат Башкирцевой, затем следуют «Письма» Веревкиной, а затем дневники Гиппиус. Стилистически текст Башкирцевой более сентиментален и потому более традиционен, дневники Гиппиус — публицистичны, а Веревкиной — философичны.

Веревкина только на два года моложе Башкирцевой. Обе художницы — дворянки. Обстановка, в которой они выросли, была похожей: деятельные отцы-военные, внутренне отдаленные от их жизни матери, все более углублявшиеся в свои переживания; бабушки, тетушки, домашнее воспитание, французский язык как родной. Светское воспитание и привычка к постоянному анализу малейших движений свой души оставили заметный след в их характере. Они могли, отрешившись от суеты, уйти в свой мир, который с каждым годом все сильнее отождествляли с изобразительным искусством.

Гиппиус, в отличие от Веревкиной и Башкирцевой, была целиком сосредоточена на литературном творчестве. Однако образ одинокой страдающей пророчицы нового искусства оставался для нее в сфере художественной, и его необязательно было подтверждать собственной жизнью. Гиппиус, не в пример Башкирцевой и Веревкиной, так и не создавших семью, была благополучна в личной жизни, сложившейся в ранней юности. Она вышла замуж за единомышленника, писателя-символиста Дмитрия Мережковского. Башкирцева умерла молодой, а Веревкина лишь осуществляла «творческое сопровождение», влюбившись больше, чем в человека в талант художника Алексея Явленского.

При всем различии Башкирцеву, Веревкину и Гиппиус объединяло желание увековечить себя в слове как неповторимую творческую личность, что означало создать художественный дневник.

Веревкина родилась в 1860 году в Туле, где находились войска, которыми командовал ее отец. Училась, в отличие от Башкирцевой и Гиппиус, более систематично — в Высшем женском училище в Вильно. В юные годы она больше увлекалась рисунком, чем живописью, делала наброски на улицах, в церквях, иногда с гипсов, которые выполняла с тщательностью до «замученности». Уже во время ученичества обращала на себя внимание усидчивость Марианны в чтении и конспектировании литературы на различные темы, включая библейскую. Сохранились ее конспекты текстов о Ветхом Завете. В эти

годы Веревкина вела переписку с членами своей семьи. В пятнадцатилетней барышне заметна склонность не только к описаниям, но и к составлению записок-рассуждений.

Говоря о «Письмах к неизвестному», начатых десятилетия спустя, в 1901 году в Мюнхене, невозможно обойти вниманием обстановку, в которой одаренные женщины «заговорили» с помощью особых литературных произведений дневникового жанра.

С давних пор светские барышни представляли себя героинями романов, вели дневники, в которых мечтали о любви и замужестве. Эта тема ярко прозвучала в первой части дневников Башкирцевой и затронута в «Письмах» Веревкиной. Одновременно в рассуждениях Башкирцевой, Веревкиной и Гиппиус появляется нечто новое, а именно, стремление к публичному разглашению своих взглядов на личную жизнь и искусство, по форме напоминающее исповедь. Многие прежде запретные для обсуждения темы теперь рассматривались детально. О собственном страстном отношении к мужчине или о самой себе говорилось как о ком-то другом: описание велось как бы со стороны. Самонаблюдение граничило с обожествлением себя, поскольку *Я* становилось важнейшим отправным пунктом рассуждений на любую тему, им «измерялось» все.

М. Башкирцева полагала, что дневники принесут ей известность. З. Гиппиус видела в них свой вклад в историю эпохи и в понимание современной личности. М. Веревкина декларировала в дневниках веру в искусство. При создании записок каждая из женщин-художниц настолько осознавала свою значимость, что провозглашала себя достойным представителем эпохи, о которой хотела бы высказать свое мнение. Отсюда — желание публичности, литературной трибуны, настойчивое стремление привлечь к себе внимание, быть услышанной.

Своеобразное перевоплощение идеального женского образа — прежнего, «татьянинского»[58], — очевидно: тихая, загадочная покорность уступает место эксцентричному многословию. Общеевропейские тенденции эманси-

пации, особенно интенсивно развивавшиеся начиная с 1840-х годов, затронули в России поколение женщин, предшествовавшее символистскому. Об этом свидетельствует дневник матери Марианны Веревкиной, написанный в начале 1850-х годов, в ходе поездок по Европе. Этот дневник был своеобразным знаком преодоления сугубо семейных представлений о жизни. В близких к публицистике формах в нем рассматривались вопросы истории и искусства.

Все это еще не означало принятия русской культурой мерок европейской эмансипации. Вопрос о равноправии женщины в России был поставлен несколько иначе, чем в большинстве европейских стран. В России существовала «буква закона», сохранявшая неравенство, и между тем были реальные новшества, за которые только еще боролись англичанки или немки. Например, учебные заведения для женщин, желавших получить общественно значимую специальность — врача или учителя,— появились раньше, чем в большинстве европейских стран. Первые Высшие женские курсы — Аларчинские в Санкт-Петербурге и Лубянские в Москве — открылись в 1869 году. За ними последовали наиболее известные в Москве курсы профессора В. Герье, основанные в 1872 году. В Петербурге шесть лет спустя появились Бестужевские курсы, названные по имени их основателя К. Бестужева-Рюмина. Одновременно еще долгие годы женщин не принимали в Императорскую Академию художеств, что напоминало ситуацию в Мюнхене. Феминистское движение в России, запоздалое сравнительно с западноевропейским, накладывалось на социал-демократическое.

«Письма к неизвестному» Веревкиной, как дневники Башкирцевой и Гиппиус, были далеки от официального феминизма и имели отношение к нему лишь в общем контексте эпохи.

Модное по тем временам понятие «современная женщина» не могло не коснуться внешнего облика. Его дополняла, например, «сигаретка»: Башкирцева, Веревкина, как и ее немецкая коллега Г. Мюнтер, курили. Эта привычка считалась современниками по-прежнему

богемной, хотя и не совсем новой, поскольку была унаследована в качестве атрибута женской эмансипации предыдущего поколения. Новым было другое — желание внутренней творческой независимости. Для Веревкиной, как для Башкирцевой и Гиппиус, оно означало самостоятельный путь в искусстве.

Все три дневника отмечены единым стремлением — «...выявить то, что во мне есть»[59], но и в этом были свои оттенки.

Башкирцева с начала написания дневников мечтала их опубликовать «на память» о своей жизни. Веревкина и Гиппиус писали как бы «ни для кого». Однако это признание сомнительно, поскольку они показывали свои дневники, говорили и писали по разным случаям то же, что содержалось в рукописях.

В них отразилось увлечение историческими исследованиями и французской литературой, в том числе Э. Золя, Ж. Ренаном, И. Тэном, Ж. Мишле, а для Веревкиной и Гиппиус также — Ф.Ницше. Влияние Золя, даже при отрицании его произведений, оставалось значительным. Отсюда открывался путь к «анатомическому раскрытию души». Французские и английские влияния заметны в дневниках трех художниц, однако не они определяли значение записок. Можно с уверенностью сказать, что дневники Башкирцевой и Веревкиной, хотя и писались преимущественно в западноевропейских странах, в частности, во Франции, Германии, Италии, относились к русской культуре. Значительную роль в их создании сыграло увлечение романтизмом. «У нас, в России, романтизм в моде», — поясняла Башкирцева в 1884 году[60]. При новой открытости чувств и «психологизмах» сохранялось нечто особое, страстное, напоминавшее «татьянинскую» жертвенность.

В «Письмах» Веревкиной и дневниках Башкирцевой, невзирая на внутренний протест против действительности, а также отстаивание себя как творческой личности, сохраняется примирение с жизненной данностью. Мысли: «примирюсь», «не хочу своевольно менять», «оправдаюсь, неся свой крест» — отличают записки обе-

их русских художниц. Героини их дневников причисляют себя к пророчицам, хотя и разным: пророчество собственной смерти сильнее звучит у Башкирцевой, на жреческом служении искусству сосредоточилась Веревкина. Обе героини отличаются фатализмом. Им свойственна некоторая бравада своими трудами во имя искусства, а также желание видеть в себе, хотя бы время от времени, *femme fatale*[61].

В этом направлении Веревкина следует дальше Башкирцевой. Это объясняется не только личными склонностями писательницы, но и тем, что дневники Башкирцевой по времени создания ближе к более ранним формам символизма, зародившимся во Франции, в то время как дневники Веревкиной ближе к зрелому, развившемуся позднее, русскому. Разница во времени повлияла и на выбор направления в изобразительном искусстве. Живопись Башкирцевой по стилю близка к произведениям ее учителей — Ж. Робера-Флёри, Ж. Бастьен-Лепажа. В ее работах заметен также интерес к раннему импрессионизму. Веревкина была экспрессионистом.

Дневники Веревкиной и Башкирцевой больше, чем дневники Гиппиус, затрагивают художественную тематику. «Искусство это страсть»,— признавалась Башкирцева[62] и, поясняя свою мысль в символистском духе, добавляла, что «можно питать сильное чувство к идее», что «ее можно любить, как любишь самого себя»[63].

Веревкина также находит свой путь, имеющий более философскую направленность. В «Письмах» она настойчиво работает над категориями, подчиняя все главной цели — проповеди веры в искусство. В этом смысле теория Веревкиной, отражающая чисто художническую сосредоточенность на идее, иллюстрирует богоискательские идеи русского символизма.

Для Башкирцевой служение искусству было важным, но оставался «личный Бог», вера в которого усиливалась по мере движения от начала записок к их завершению.

Гиппиус главным представлялось «дело» «декадентской веры»[64], вопросы «личности, пола, общественно-

сти»[65]. С Веревкиной она была близка темой эсхатологии, хотя и в этом следовала своим путем: подобно декадентам «почувствовала темную связь <революции> со Христом»[66].

Веревкина делает еще один шаг, типичный для русских символистов, признавая необходимость испытания злом в воспитательных целях. Это зло воспринимается как «запланированное» и неизбежное, без которого недоставало бы осознания добра. Подобная точка зрения роднит ее «Письма» с дневниками Гиппиус.

Восприятие себя слабой женщиной в мире мужчин, высказанное Башкирцевой, относится к общему взгляду на положение вещей, под которым могли бы подписаться и Веревкина и Гиппиус: «Я <...> бы хотела быть мужчиной. Я знаю, что могла бы сделаться чем-нибудь; но куда прикажете деваться со своими юбками? Замужество — единственная дорога для женщины; для мужчины есть тридцать шесть выходов, а у женщины только один. <...> Никогда еще я не была в таком возмущении против состояния женщины. Я не настолько безумна, чтобы проповедовать это нелепое равенство, которое является чистой утопией <...>, потому что какое может быть равенство между такими различными существами, как мужчина и женщина. Я ничего не прошу, потому что женщина уже обладает всем, чем должна обладать, но я ропщу на то, что я женщина, потому что во мне женского разве только одна кожа»[67].

Признания такого рода нельзя назвать только кокетством. Любовь остается ведущим мотивом, которым охвачены записки Веревкиной, Башкирцевой и Гиппиус.

СИМВОЛИСТСКО-ДЕКАДЕНТСКИЙ ЛЮБОВНЫЙ КОДЕКС

В «Письмах» реальный человек, художник Алексей Георгиевич Явленский, превращается в персонажа, имя которого скрыто под псевдонимом L., то есть Lulu. Этим именем Веревкина называла его и в кругу друзей. Кандинский написал по этому поводу небольшой диалог[68], характери-

зующий его восприятие отношений между обоими художниками. Веревкина представлена в нем под именем баронессы, а Явленский — Lulu. Кандинский отмечает внутреннюю несвободу обоих, властную любовь одного и нерешительность, боязливость другого. Сюжет несколько курьезен: Lulu пытается выпить из графина воды, но не может, потому что в этот момент баронесса не считает для него полезным пить воду. Рефреном звучат слова баронессы, когда рука Lulu тянется к графину: «Но, Lulu!», «Ах, нет!» После многократных попыток Lulu уходит, не испив воды. В своих записях Кандинский с сожалением отмечает реальную сторону конфликта — не идейные, а именно семейные сложности. Он сочувствует Явленскому[69] и хотел бы для него свободы от властной баронессы.

Можно предположить, что в отношениях глубокой творческой привязанности Веревкиной и Явленского многое было гораздо сложнее. В символистской среде был свой кодекс любовных отношений. Граница между «неземным» и «телесным до пошлости» была свободной. Платонический идеал души, которую возвысила неземная любовь и которую воспевали символисты, слабел под натиском желания изучить инстинкты, заложенные в человеке. Их понимали как одно из проявлений своего «великого *я*». Абсолютная сосредоточенность на себе усиливала двойственность в понимании и без того запутанных отношений между мужчиной и женщиной. Это отразилось как в «Письмах» Веревкиной, так и в дневниках Гиппиус, которая приходит к мысли, что ее инстинкты — это от Бога.

Веревкина представляет обожествленной идейную сторону отношений, некую вечную связь с миром запредельного. Одновременно она признает именно себя главным носителем и законодателем этой связи. Свою задачу и Веревкина, и Гиппиус видели в просвещении любимого «обучаемого». Все начиналось с того, чтобы научить понимать — Гиппиус прямо пишет об этом — «„декадентски“ отличающуюся речь»[70]. «Новичку», «дикарю» хотелось «скорее дать готовым весь наш путь — искусство, литературу, форму жизни <...>, то есть „нечто иное“, не

окружающее <...> реально безобразное», а то, что «казалось одинаково „прекрасным“, без различия, уродство или красота»[71].

Символистский любовный регламент, насыщенный декадентскими мотивами, предусматривал известное «духовное раздевание»: объекту символистской любви давался время от времени на прочтение интимный дневник, чтобы поразить и убедить в не произвольных, а как бы данных свыше намерениях пишущего. А. Явленский по желанию Веревкиной читал части ее дневника, как, например, и Д. Философов читал описания торжествующего и «невольного» «идейного» господства над другими мужчинами влюбленной в него Гиппиус. И в том и в другом случаях в центре внимания должна была оставаться «идейная» победительница. Подтверждались ли отношения физической близостью или нет — это предоставлялось волевому решению «ведущей» стороны. Переход от образа женщины-жертвы к *femme fatale* и наоборот усиливал ощущения размытости границ между реальным и ирреальным.

Явленский воспринимался Веревкиной как объект символистского просвещения. Ему надо было открыть новые миры, раскрыть его талант, то есть некое его «второе гениальное *я*». В жизни все это приводило к сложностям, разочарованиям, желанию остановить время, задержать жизнь и даже очутиться вне времени.

Веревкина — а в этом пункте между ней и героиней «Писем» прямая связь — увлечена идеей своеобразного памятника утраченному времени. Размышления об утраченном времени переросли временные границы символизма, став темой произведений Марселя Пруста[72]. В представлении Веревкиной таким памятником времени могло стать только искусство.

МЮНХЕНСКИЙ ФЛЕР. ОБЛИК МАРИАННЫ. ПРЕКРАСНАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ ШЛЯПА

«Письма к неизвестному» — не только теоретическая работа, но и литературное произведение женщины-писа-

тельницы, символистки. Этот факт сам по себе располагает к восприятию в них авторской легенды. В случае Веревкиной она отличается от стереотипов. Ее образ не предполагает ассоциаций с туманами, со звенящими на руках изысканными браслетами, с легендарной фиолетовой рисовой пудрой, усиливающей скульптурную лепку лица.

Понятие «ощущать себя женщиной» Веревкина отделяла от известного «охотница за мужчинами». Для нее, как и для Башкирцевой, при всей критике положения женщины в обществе было важным осознавать: «все же я — женщина».

Русская женственность, как известно, своего рода феномен. Границы между литературным образом и бытовой идеализацией женщины были тончайшими не только в пушкинские времена, но и позднее.

С юных лет Веревкина отрицала кокетство, о чем свидетельствуют ее письма к отцу и старшему брату. По воспоминаниям современников, Веревкина отличалась не столько внешней красотой, сколько экстравагантностью, живостью облика. Она долго переживала критический отзыв о своей внешности — о якобы большом подбородке, — услышанный в детстве от одной родственницы и сказанный в лучших традициях светской «школы злословия». Она никогда не считала себя красавицей. Обаяние и необычный ум отмечали в Веревкиной знавшие ее в том числе по Мюнхену. Многие вспоминали ее энергичную твердость в защите новых направлений в искусстве. В обществе Марианна находилась в центре внимания, что запомнилось немецкому искусствоведу Г. Паули. Можно предположить, что Веревкиной хотелось воспринимать себя как некое художественное произведение, и это ей удавалось.

С ранней молодости она критиковала светскую женскую моду, особенно бальную, — декольте, кружева, — сравнивая их с упаковкой. «Барышни и дамы,— писала двадцатипятилетняя Марианна,— оголяются, чтобы показать себя всего лишь как вещь, как тело. И это происходит под общее одобрение, это и спрашивается!»

Находясь в Москве во время коронации Александра III, она готова бы отказаться от приглашения на праздник. Женские хлопоты по подготовке к балу, напоминавшие ритуал, казались неоправданными. Ей часто хотелось, чтобы одежда напрямую характеризовала ее состояние. В имении Благодать[73] она распорядилась перешить в женский костюм форму юнги с большим матросским воротником. Пренебрежение Марианны к соответствующим ее происхождению и воспитанию обычаям стало заметно отцу. Его озабоченность проблемой усилилась после смерти матери М. Веревкиной в 1885 году.

К этому времени в имении Благодать завершилась постройка художественной мастерской. Марианна подолгу жила вне столиц, в Литве — провинциальной части Российской империи. Ее жизнь отличалась самостоятельностью, часто превышавшей светские нормы поведения. Например, она начала ездить на охоту, организованную по собственному распоряжению. В письмах генерала Веревкина к дочери слышны упреки в чрезмерной свободе. Он видел незаурядность дочери, разделял ее критическое отношение к светским нравам, но одновременно опасался ее отрыва от реальной жизни.

В письмах Веревкиной звучит нота ответственности за семью, желание поддержать отца. После смерти матери она чувствовала себя старшей в доме, хотя разница в возрасте с младшими братьями была не столь значительной. Можно сказать, что Веревкина была старшей по уму, но отца тревожило отсутствие житейской рассудительности. Опасения генерала оправдались. На охоте в 1888 году Марианна получила ранение в правую руку, что могло сыграть роковую роль для нее как художника. Последствия ранения, в котором были потеряны мизинец и безымянный палец, а также задеты нервы всей кисти руки, причиняли ей страдания в течение всей жизни. На преодоление шока и освоение своего нового положения ушли годы. Марианна с трудом превозмогала чувство стеснения от увечья, особенно возникавшее когда приходилось читать жалость на лицах сочувствующих. Она научилась писать левой рукой.

В эти первые годы после ранения Веревкина познакомилась с Алексеем Явленским, начинающим художником. Явленский стал бывать у них в Петербурге и Благодати. Травма Марианны и желание близких ее утешить — все это способствовало тому, что отец не возражал против ее покровительства Явленскому. Из более поздних записей Веревкиной, а также отрывочных замечаний Репина предстает картина платонической дружбы на основе творчества между Веревкиной и Явленским. Есть свидетельство, что Явленский дал обещание генералу Веревкину заботиться о Марианне.

После смерти отца она принимает решение ехать в Мюнхен в сопровождении нового друга, чтобы продолжить занятия искусством. По тем временам совместное путешествие отставного офицера и незамужней барышни сразу ставило ее в сомнительное положение. Веревкина не была богата, зато была независима. Замуж за Явленского она не вышла.

Впечатление от Мюнхена поначалу было пестрым. Хотелось исполнить сразу множество желаний: осмотреть музеи, ощутить новое. В круг интересов Веревкиной попал ранний кинематограф, она любила традиционные мюнхенские праздники, а также обычай проводить время в кафе и ресторанах, где обсуждались вполне серьезные вопросы — от преподавания в Академии художеств до университетских лекций.

Еще в России Марианна любила наблюдать уличные сцены, делать простые зарисовки. В этом смысле мюнхенский образ жизни с его южной открытостью и яркостью типажей давал богатый творческий материал.

В городе словно витал дух бидермайера, с которым ассоциировали тихую размеренную жизнь обывателя. В сатирических журналах середины XIX века этим псевдонимом был наречен собирательный персонаж, «простодушный господин Майер». Нравы и обычаи мюнхенцев в чем-то оставались прежними. Столичный блеск сочетался в городе с провинциальными обычаями: появившаяся на дороге корова надолго, до выяснения всех обстоятельств, останавливала движение в университетской

части города. Все это, как и луковичные купола церквей в Мюнхене и его окрестностях, странным образом напоминало М. Веревкиной Россию. Это ощущение разделял и В. Кандинский, приехавший туда в 1897 году.

В начале мюнхенской жизни русским художникам особенно бросались в глаза культурные различия, моментально вызывавшие недоверие к окружающему. Например, Марианне казалось, что мюнхенцам во время больших праздников — шествий художников, многочисленных маскарадов, называвшихся редутами,— не хватало спонтанности: все было тщательно продумано, и элемент непосредственности терялся. «Они даже смеются как по команде»,— вспоминала Веревкина, поначалу столкнувшаяся с трудностями в освоении местного менталитета.

Не только она, но и другие художники из России, жившие в баварской столице, отмечали влияние рационализма, несколько навязчивой практичности даже на городскую моду. Местной традиции отдавалось предпочтение перед иностранной, особенно французской, сколь бы яркой она ни была. Журналы тех лет, фотографии известных ателье и магазинов, реклама свидетельствуют, что в одежде большое внимание уделялось именно качеству. Представления об индивидуальности облика не могли в Мюнхене не отличаться от петербургских или московских. Национальный альпийский костюм в те годы стал изготавливаться в дорогом — парадном — варианте, поскольку в среде разбогатевших обывателей появилась мода на регулярные загородные путешествия в близко расположенные к Мюнхену Альпы.

Художники — особенно в сатирических журналах — живо откликнулись на появление «новых альпийцев». Традиционные шляпы составляли часть альпийского костюма, за исключением высокогорного пастушечьего, обычно не были большими и имели узкие поля. У моделей Ф. Штука и Т. Хайне[74] до 1900-х годов большие шляпы почти не встречаются. Своеобразие мюнхенской моды определялось еще не утраченной в повседневности связью с народной традицией. С французской модой считались, но она не доминировала в Мюнхене, как

в Петербурге или Москве. Близость народного костюма — «trahten» — ощущалась в выборе аксессуаров, пропорциях одежды.

Мстислав Добужинский, приехавший в Мюнхен несколько позже Веревкиной, сразу был разочарован обликом мюнхенских дам, значительно уступавших в изяществе петербургским.

Веревкина выделялась в баварской столице большими парижскими шляпами, которые по русской традиции очень любила. Шляпы стали ее своеобразной «визитной карточкой». В художнической среде они воспринимались как знак стремления к диктату своих предпочтений окружающим.

Прекрасные французские шляпы Марианны вызывали даже негодавание — например, подруги Василия Кандинского Габриэлы Мюнтер. Разумеется, Веревкина и Мюнтер имели разное представление об идеальном женском облике. Для Мюнтер большие французские шляпы не были произведением искусства, как для Веревкиной, а нарушающим общественные приличия излишним аксессуаром. «Надо быть скромнее!» — призывала она в письмах к Кандинскому, не раз характеризуя облик его соотечественников как вызывающий. Она предлагала свой вариант: скромную шляпу с маленькими полями — главное, чтобы все «было, как у людей!».

Эта история со шляпами имела необычное завершение. Несколько лет спустя Мюнтер смогла преодолеть привычные представления, изменив желанию видеть окружающих «приличными» и похожими друг на друга. Когда она решила создать портрет Веревкиной, то не смогла удержаться от того, чтобы не написать ее в большой шляпе («Портрет Веревкиной и Явленского», 1909, Городская галерея, Мюнхен). Мюнтер смогла увидеть иначе и себя: тоже в большой желтой шляпе, украшенной ромашками («Автопортрет», около 1909, Городская галерея, Мюнхен).

Своеобразие облика Марианны во французской шляпе подчеркнула в портрете Эрма Босси — другой

член ее мюнхенского кружка (около 1909, Городская галерея, Мюнхен). В шляпе Веревкину написал и Явленский («Портрет Марианны Веревкиной», около 1906, Частное собрание).

Для Марианны одежда была важным средством самовыражения. Как говорилось выше, еще в начале 1880-х годов она стремилась отказаться от образа изнеженной «кисейной барышни» в шелках и кружевах и увлеклась даже матросским костюмом. Именно в этом костюме Веревкина предстает на автопортрете, созданном в русский период творчества («Автопортрет», около 1885, ФМВ).

Желание скрыть свой пол под мужским платьем — с целью иметь возможность путешествовать без сопровождения, любоваться природой и создавать произведения искусства — прослеживается и в дневниках Башкирцевой. Среди русских женщин-символисток реформатором моды была, как известно, Гиппиус. Сохранились ее фотографии в своеобразном мужском костюме, прототипом которого была одежда XVIII века. «Маскулинизм» такого рода не был новостью, если вспомнить мундирные платья Екатерины II, а с ними и курьезную моду на маскарадные «переодевания-угадалки» — мужчин в женщин и наоборот. Для Веревкиной наиболее привлекательной оставалась «игра с аксессуарами».

В Мюнхене, как бы утверждая отечественное понимание женственности, она по-прежнему следовала петербургской моде, точнее, поддерживала французскую линию и в этом смысле выделялась как иностранка. Ее любимые большие французские шляпы были настолько дороги, что в недешевых мюнхенских магазинах на сумму одной из них можно было одеться с головы до пят. Но в их покупке художница не могла отказать себе, уступая соблазну. В этом «пленении большими шляпами» нельзя не заметить влияния символистских и дендистских представлений о собственном облике. Как бы в подтверждение тому — но и в такт с новыми художественными ощущениями — для мюнхенского экспрессио-

нистического автопортрета Веревкина избрала простую панамку с цветком, превратив ее в «красноречивый» аксессуар, только другой — снижающий пафос образа и подчеркивающий в нем гротескные черты («Автопортрет», 1909, Мюнхен, Городская галерея).

МЮНХЕНСКИЙ КРУГ ПЕРИОДА СОЗДАНИЯ «ПИСЕМ К НЕИЗВЕСТНОМУ»

В Мюнхене Веревкина и Явленский поселились в еще не отстроенной до конца части города, очень удобной по расположению: рядом была Академия художеств, частные школы живописи и рисунка. Квартал Швабинг, занимающий часть старого города, был центром международной богемы. Квартира художников с двумя ателье на Гизелаштрассе, 23, размещалась в верхнем этаже. Дом был респектабельным, в новом стиле модерн, с добавлением на фасадах несколько тяжеловесного барочного декора. Веревкина привезла из России мебель русского модерна. Одновременно приехала прислуга — Елена Незнакомова и ее сестра Мария, что позволило, к большой радости гостей, содержать русскую кухню с расстегаями и блинами. Елена и Мария послужили прообразами персонажей, олицетворяющих в «Письмах» примитивную сторону материального мира.

Гостями салона на Гизелаштрассе были русские, немецкие, сербские и чешские художники школы А. Ажбе, например М. Майрсхофер, Л. Куба, Н. Петрович, ученики Мюнхенской Академии художеств.

Наиболее важным для создания «Писем» был кружок 1898–1900-х годов, о котором уже упоминалось. В это время Кандинский, Грабарь, Кардовский постоянно собирались у Веревкиной и Явленского. Дружеские и не лишенные иронии отношения, с несколько подчеркнутой светскостью, связывали Веревкину и Кандинского. Во время отъезда Веревкиной и Явленского в Россию (рубеж 1900–1901 годов) именно он присматривал за мюнхенской квартирой, регулярно посылая художнице письма с шутливыми отчетами о сохранении порядка.

В среде школы А. Ажбе родилась идея организовать международное объединение художников, получившее название «Фаланга». Его возглавил Кандинский. Особенно оживленной выставочная деятельность группы была в 1901–1904 годах. «Фаланга» не имела единой идейной платформы. Целью группы было представить на выставках новейшие художественные направления во всем их многообразии, главным образом, модерн. Произведения «фалангистов»[75] оказали влияние на представления Веревкиной о модерне и символизме.

На Гизелаштрассе, в доме напротив мастерской Веревкиной, некоторое время жил Т. Манн, также бывавший у русских художников. Для Томаса Манна, как и приезжавшего время от времени в Мюнхен его брата Генриха, салон Веревкиной был источником, питавшим его интерес к русской жизни и литературе. Можно считать, что этот интерес в значительной степени сформировал братьев Манн как писателей.

Веревкина поддерживала отношения с художниками, работавшими для журналов «Симплициссимус» и «Югенд». На протяжении многих лет она дружила с сотрудником этих журналов Александром Зальцманом, сопровождавшим ее в поездках во Францию. Зальцман был искренним почитателем теоретических способностей Веревкиной, которая помогала ему разобраться в новых художественных направлениях, как мюнхенских, так и парижских. С большой вероятностью можно сказать, что именно он получил в «Письмах» прозвище Spatz (нем.— воробей), став персонажем, к которому часто обращается героиня. Иногда Зальцман обозначен инициалом «З» или «S»[76].

Владимир Бехтеев, приехавший в Мюнхен несколько позже, в 1904 году, в первую очередь разыскал Явленского и Веревкину, надеясь на их помощь в выборе мюнхенской школы живописи. По их рекомендации он поступил в школу Г. Книрра. В Петербурге и Москве мюнхенский кружок Веревкиной был к этому времени уже хорошо известен. Его рекомендовали собиравшимся туда друзьям.

В это же время на Гизелаштрассе поселился Вильгельм Воррингер. Он поддерживал знакомство с Веревкиной и Кандинским. Многие идеи его книги «Абстракция и вчувствование» (1908) были навеяны беседами в салоне художников.

«Письма к неизвестному» служат источником определения художественных интересов и непосредственных контактов их автора. Несколько раз она упоминает основателя мюнхенской школы живописи и рисунка А. Ажбе. Используя свои придворные связи, Веревкина ходатайствовала о его награждении, хлопотала о выставках-продажах с целью поддержать педагога и его учеников. В 1905 году она с горестью писала о его одинокой кончине.

В «Письмах» упомянут Франц Ленбах, которому Веревкина нанесла визит. Искусство Ленбаха, Франца Штука и других маститых художников Мюнхенской школы Веревкина воспринимала как явление прошлое. Тонко чувствуя появление стереотипов, мотивов, рассчитанных на эффект, повторяющихся из произведения в произведение приемов, она писала: «У Штука мало нового. Маленькая прелестная картина напоминает о лучших временах мастера»[77].

Собственные интересы Веревкиной развивались в другом направлении, нежели у «титулованных» мюнхенских художников. На страницах «Писем» встречаются восторженные отзывы о произведениях Т. Хайне, особенно его рисунках для журнала «Симплициссимус». Жанровая острота характеристик персонажей, а также использование приемов гротеска отвечали представлениям Веревкиной об актуальном направлении в искусстве.

В «Письмах» происходило осмысление пути к собственному стилю, отражавшему символистские задачи творчества. Например, процессия девочек, следующих по дороге с воспитательницей, напоминала увиденную сверху извивающуюся ящерицу.

«Письма» открывали возможность рассмотреть приемы нового искусства вначале на теоретическом

уровне. Для художника в этом таилась опасность чрезмерной рационализации творчества, потери непосредственного ощущения формы. Из «Писем» можно заключить, что Веревкина открывала для себя экспрессионизм, пройдя увлечение мюнхенским модерном. Близким путем следовал Эмиль Нольде, с которым художница, согласно пометке в «Письмах», познакомилась в 1904 году.

В рукописи уделяется внимание и событиям мюнхенской музыкальной жизни. По отзывам современников, Веревкина была прекрасной пианисткой. После ранения она участвовала в музыкальных вечерах обычно в качестве чуткого критика, к мнению которого прислушивались всерьез. Но есть также свидетельства, что в Мюнхене Марианна не оставила окончательно и домашнего музицирования.

Любовь к музыке сближала Веревкину с Кандинским. Однако в своей теории она следовала собственным путем, игнорируя музыкальные параллели с живописью, которые В. Кандинский проводил в своей книге «О духовном в искусстве» и в других сочинениях.

В годы создания «Писем» в Мюнхене были осуществлены большие театральные проекты, среди которых новый театр в стиле модерн с экспериментальным оборудованием сцены, а также театр Принца-регента.

Веревкина поддерживала тесные контакты со многими композиторами и музыкантами. Среди них — известный в Москве и Санкт-Петербурге композитор Фома Александрович Гартман[78], или, как его называли в Мюнхене, Томас фон Хартман.

Веревкина посещала бо́льшую часть мюнхенских музыкальных премьер. Дискуссии о творчестве Р. Вагнера сопровождались спорами о произведениях Р. Штрауса. Веревкина упоминает его оперу «Дон Кихот», премьера которой состоялась в Мюнхене в 1898 году. Художница слушала ее и позднее,отмечая в этой опере величие мистерии.

Восторженное отношение к немецкой музыке постепенно сменялось более сдержанным. Это было связано с оживлением музыкальной жизни в России. Пауль Клее[79],

художник, сблизившийся с представителями русского круга, в своих записях неоднократно отмечал популярность русской музыки, особенно произведений А. Глазунова, которые исполнялись тогда в Мюнхене.

Среди художников отечественного происхождения все слышнее была критика современного направления немецкой музыки. Она представлялась им перегруженной эффектами в ущерб проникновенности. Точка зрения Гартмана, судя по «Письмам», была не чужда и Веревкиной. В открытке, написанной Гартманом в одном из мюнхенских кафе и адресованной супруге Ольге, он признавался, что в письмах из России ему часто задают один и тот же вопрос: «Ну как, как музыка в Мюнхене, что нового?» Гартман с юмором отвечал: «В Мюнхене музыка громкая, не заснешь».

Посещение музыкальных премьер и вечеров давало Веревкиной то, что она называла «радостью для глаз». Марианна носила ридикюль[80] с рисовальными принадлежностями и время от времени могла позволить себе натурные зарисовки музыкального действа и публики. Интерес к театральным сюжетам, включавшим изображения оркестровой ямы, публики на концерте, в театре и на открытых эстрадах, прослеживается во многих произведениях Веревкиной. Своеобразной прелюдией к созданию произведений на театральную тему было вхождение художницы в мюнхенскую музыкальную жизнь.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе создания «Писем» Веревкина несколько раз бывала во Франции, Бельгии, Голландии. Несмотря на любовь к французской культуре, живой интерес к новым процессам, отмеченным ею во французском искусстве, свое место художница видела именно в Мюнхене.

Во время создания «Писем» Марианна экспериментировала с новыми формами в графике, а обратившись к югендстилю[81], открыла для себя экспрессионизм. Однако, как об этом свидетельствуют «Письма к неизвест-

ному», она не могла следовать путем немецких художников-экспрессионистов, поскольку имела иные представления о задачах творчества и связывала их с идеями русского символизма. Решение этой творческой проблемы осуществлялось медленно. Каждое произведение было «вещью в себе», согласно требованию, выдвинутому в «Письмах».

Сложность творческих установок вынуждала взвешивать каждый шаг. В годы написания «Писем» были намечены пути, по которым шел поиск своего стиля. Полностью он открылся уже после завершения «Писем».

Е. Шаронкина-Витек
Кандидат искусствоведения

ПРИМЕЧАНИЯ К СТАТЬЕ Е. ШАРОНКИНОЙ-ВИТЕК



ПРИМЕЧАНИЯ

1 «Новое общество художников Мюнхена». Инициаторами его создания были русские художники. Среди членов — В.Кандинский, М. Веревкина, А. Явленский, Г. Мюнтер, А. Эрбслех, А. Канольдт и др.

2 «Синий всадник» (Der Blaue Reiter) — интернациональное объединение художников, основанное представителями «Нового общества художников Мюнхена», которые вышли из его состава в 1911 г. Среди членов-учредителей — В. Кандинский, Ф. Марк, А. Кубин, Г. Мюнтер, А. Макке и др. Одноименный альманах приобрел международную известность в качестве идейной трибуны новых направлений в искусстве.

3 Журнал «Штурм» (Der Sturm) был основан Х. Вальденом в Берлине (1910) с целью популяризации новых направлений в искусстве. Основными стилевыми направлениями выставок, предпринимавшихся редакцией журнала до 1914 г., были экспрессионизм и кубизм.

4 В 1990-х гг. сведения о Веревкиной появились в двух словарях: *Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л.* Художники русской эмиграции (1917–1941). СПб.: Издательство Чернышева, 1994. С. 126–128. *Лейкинд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я.* Художники русского Зарубежья. 1917–1939. Библиографический словарь. СПб.: Нотабене, 1999. С. 197–198. Искусство Веревкиной рассматривалось в отечественной литературе как экспрессионистическое: *Шаронкина Е. В.* Символизм и экспрессионизм в живописи Марианны Веревкиной. 1906–1914 гг. // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. С. 167–176.

5 В своей работе «Марианна Веревкина и русский символизм» (см.: *Hahl-Koch J.* Marianne Werefkin und der russische Symbolismus. München: Verlag Otto Sagner, 1967) Е. Халь-Кох справедливо отмечала близость текстов М. Веревкиной к теоретическим произведениям А. Белого, А. Блока и Вяч. Иванова в отношении интерпретации символа. Сравнивая французский символизм, наиболее развитый в теоретическом плане, с немецким, не имевшим подобной теоретической основы, Е. Халь-Кох пришла к выводу о сходстве символистских тенденций, развивавшихся параллельно во Франции и России.

Об отношениях Веревкиной и русских символистов см.: *Шаронкина Е. В.* Указ. соч. С. 168.

6 Дневник Марии Башкирцевой. Товарищество М. О. Вольф, 1900.

7 *Гиппиус З. Н.* Дневники. 1893-1919 // Собрание сочинений. Т. 8. М.: Русская книга, 2003.

8 *Бердяев Н. А.* Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» // Публицистика русского Зарубежья. М.: Союзполиграфпром, 1999. С. 46.

9 Там же.

10 Священномученик Иларион (Троицкий). Творения в 3-х томах. Т. 2. М.: Издание Сретенского монастыря, 2004. С. 231.

11 *Соловьев Вл.* Собрание сочинений в 10-ти томах. Т. IX. СПб.: Просвещение, 1913. С. 266.

12 Записки петербургских Религиозно-философских собраний (1901–1903). М.: Республика, 2005. С. 211.

13 Выделяя понятие **искусство идей**, подчеркиваем его сущностное значение в контексте эстетических воззрений символизма.

14 *Ревалд Д.* Постимпрессионизм. М.: Республика, 2002. С. 99, 129.

15 Письмо И. Е. Репина М. В. Веревкиной от 20 февраля 1894 г., Неаполь // Новое о Репине. Статьи и письма художника, воспоминания учеников и друзей. Публикации. Л.: Художник РСФСР, 1969. С. 50.

16 Там же.

17 В романах Г. Флобера прослеживается рефлексия на мировоззрение, обусловленное философией позитивизма.

18 Письмо И. Е. Репина М. В. Веревкиной от 20 февраля 1894 г., Неаполь // Новое о Репине. С. 50.

19 Там же. С. 51.

20 *Соловьев Вл.* Указ. соч. С. 290.

21 *Репин И.* Далекое и близкое. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1960. С. 402.

22 «Lukasbund» — Братство Святого Луки, группа художников-романтиков, прозванных «назарейцами». Основано в 1809 г. в Вене И. Овербеком и Ф. Пфорром.

23 Игорь Грабарь. Письма. 1891–1917. М.: Наука, 1974. С. 87.

24 *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство. СПб.: Издание Ф. Павленкова, 1892.

25 *Kandinsky W.* Über das Geistige in der Kunst. 10. Aufl. Bern: Verlag Benteli, 1952. S. 41.
26 Lettres à un Inconnu. II. P. 313.
27 *Müller J.* Physiologie der Gesichtssinnes des Menschen und Tiere. Erste Auflage. Leipzig: Cnobloch, 1826.
28 Уже после начала работы над «Письмами» эти отношения были осложнены рождением Е. Незнакомовой ребенка от А. Явленского.
29 Lettres à un Inconnu. I. P. 9. Здесь и далее в статье приводятся фрагменты авторского текста, переведенные на русский.
30 Lettres à un Inconnu. I. P. 1.
31 Lettres à un Inconnu. I. P. 5, 7–8.
32 Lettres à un Inconnu. I. P. 39.
33 Lettres à un Inconnu. I. P. 9.
34 Lettres à un Inconnu. I. P. 10.
35 Lettres à un Inconnu. I. P. 21.
36 Ш. Бодлер оказал особое влияние на французскую и немецкую (С. Георге) символистскую поэзию.
37 Имеется в виду игра слов: болезнью «бери-бери» обозначали недостаток витамина B1, глагол «брать» в повелительном наклонении означает взяточничество.
38 Lettres à un Inconnu. II. P. 365.
39 Lettres à un Inconnu. III. P. 61.
40 Lettres à un Inconnu. II. P. 310–311.
41 Lettres à un Inconnu. I. P. 41
42 Lettres à un Inconnu. III. P. 142.
43 *Пушкин А. С.* Собрание сочинений в 10-ти томах. Т. 2. М.: Гослитиздат, 1959. С. 460.
44 *Соловьев Вл.*Чтения о богочеловечестве // *Соловьев Вл.* Спор о справедливости. М.: Эксмо-Пресс, 1999. С. 87.
45 Lettres à un Inconnu. II. P. 8–9.
46 *Иванов Вяч.* Предчувствия и предвестия // По звездам. СПб.: Оры, 1909. С. 275.
47 *Сологуб Ф.* Книга совершенного самоутверждения // Золотое руно. 1906, № 2. С. 76–79.
48 *Шаронкина Е. В.* «Смогу ли вновь приветствовать Вас в Зиндельсдорфе?» // Памятники культуры. Новые открытия. М.: Наука, 1998. С. 377.
49 Lettres à un Inconnu. III. P. 79.
50 *Мережковский Д. С.* Толстой и Достоевский. В 2-х томах. Т. 2. СПб.: Издание М. В. Пирожкова, 1903. С. 530.

51 Lettres à un Inconnu. I. P. 37.
52 Lettres à un Inconnu. II. P. 366.
53 Записки петербургских Религиозно-философских собраний. 1901–1903. М.: Республика, 2005. С. 396.
54 Lettres à un Inconnu. I. P. 135.
55 Lettres à un Inconnu. III. P. 263–264.
56 *Kandinsky W.* Über das Geistige in der Kunst. 10. Aufl. Bern: Verlag Benteli, 1952. S. 83.
57 *Башкирцева М. К.*: Указ. соч. С. 369.
58 Имеется в виду образ Татьяны в поэме А. С. Пушкина «Евгений Онегин».
59 *Башкирцева М. К.*: Указ. соч. С. 66.
60 Там же. С. 3.
61 *Femme fatale* (франц.) — роковая женщина.
62 *Башкирцева, М. К.:* Указ. соч. С. 373.
63 Там же. С. 353.
64 *Гиппиус З. Н.* Дневники. 1893–1919 //Собрание сочинений в 9-ти томах. Т. 8. М.: Русская книга, 2003. С. 104.
65 Там же. С. 105.
66 Там же. С. 111.
67 *Башкирцева М.К.* Указ. соч. С. 320–321.
68 Фонд Габриэлы Мюнтер и Иоханнеса Айхнера, Мюнхен (*Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung*).
69 Имеется в виду рождение Андрея (Андреаса) Алексеевича Явленского в 1902 г.
70 *Гиппиус З. Н.* Указ. соч. С. 66.
71 Там же.
72 Вновь обретенное прошлое становится в семичастном цикле Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» ключом к преодолению линейного времени.
73 С имением Благодать (Литва), где семья Веревкиных поселилась с конца 1870-х гг., у Марианны было связано много знаменательных эпизодов жизни.
74 Томас Хайне, один из законодателей мюнхенского модерна, вызывал особый интерес у М. Веревкиной как блестящий рисовальщик. Его работы регулярно публиковались в журналах «Симплициссимус», «Югенд» и «Летучие листки».
75 То есть членов художественного объединения «Фаланга».
76 Lettres à un Inconnu. II. P. 178.
77 Lettres à un Inconnu. II. P. 153.

78 Ф. А. Гартман был в числе самых заметных фигур русского кружка в Мюнхене, где учился после после С.-Петербургской консерватории. Он был членом объединения «Синий всадник», а также автором музыки к сценической композиции на слова В. Кандинского «Желтый звук» (1909). Его статья «Об анархии в музыке» была помещена на страницах альманаха «Синий всадник».

79 С В. Кандинским и другими участниками объединения «Синий всадник», членом которого стал Пауль Клее, его сблизило, в частности, увлечение экспрессионизмом и эксперименты в области «колористических созвучий».

80 Маленькая женская сумочка, которую носили на руке. Особенно модным аксессуаром стала в наполеоновское время.

81 Югендстиль, или югендштиль (*Jugendstil*) — обозначение немецкого варианта стиля модерн. Термин ведет свое происхождение от мюнхенского журнала «Югенд» («*Jugend*»), выходившего с 1896 г. Законодатели и популяризаторы нового стиля, художники этого журнала способствовали распространению мюнхенского термина на немецкий модерн в целом.

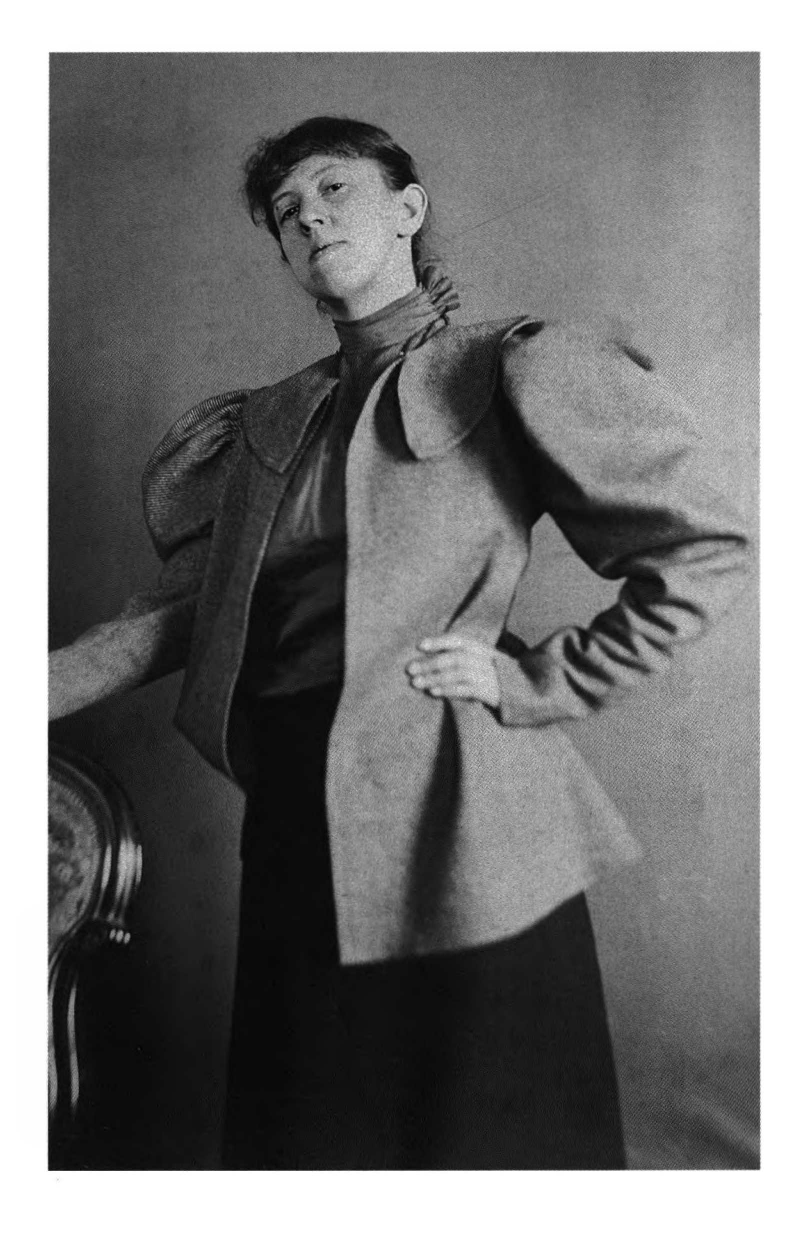
ДОКУМЕНТЫ И ФОТОГРАФИИ



Е. П. ВЕРЕВКИНА (1834–1885) С СЫНОМ ПЕТРОМ И ДОЧЕРЬЮ МАРИАННОЙ.
Около 1863. Собрание Б. Фэтке



М. ВЕРЕВКИНА ПОСЛЕ РАНЕНИЯ В ПРАВУЮ РУКУ.
1888. Собрание Б. Фэтке



М. ВЕРЕВКИНА.
Рубеж 1880-1890-х. Собрание Б. Фэтке



М. ВЕРЕВКИНА (в центре) С КУЗИНОЙ ЛИДИЕЙ
(первая слева) И ДРУЗЬЯМИ. 1880-е. Собрание Б. Фэтке



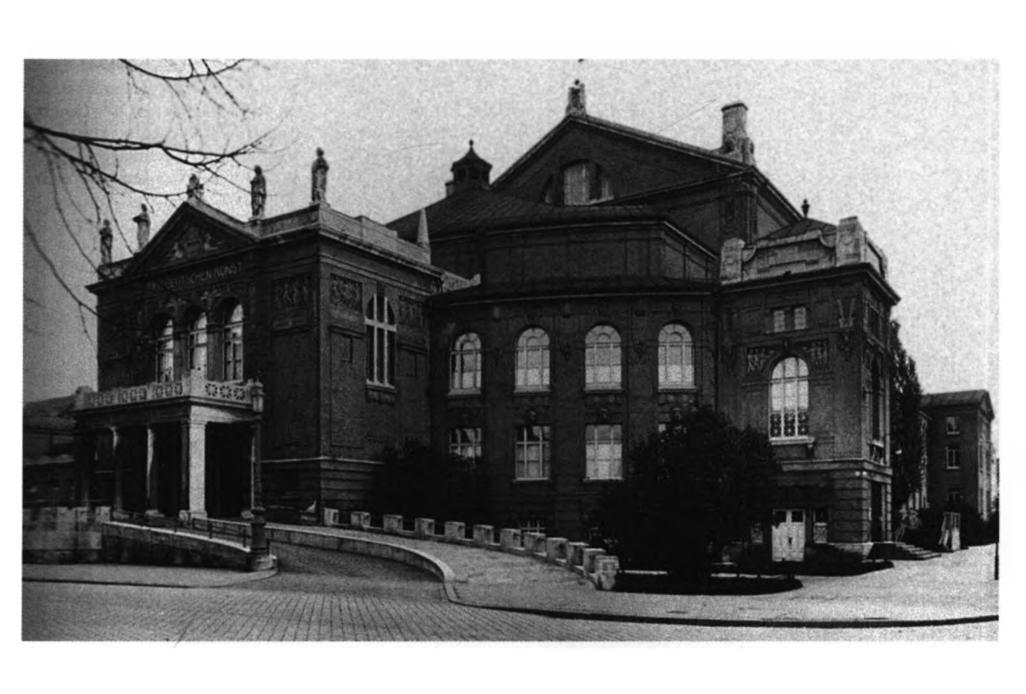
ПАНОРАМА МЮНХЕНА. 1898.
Частное собрание



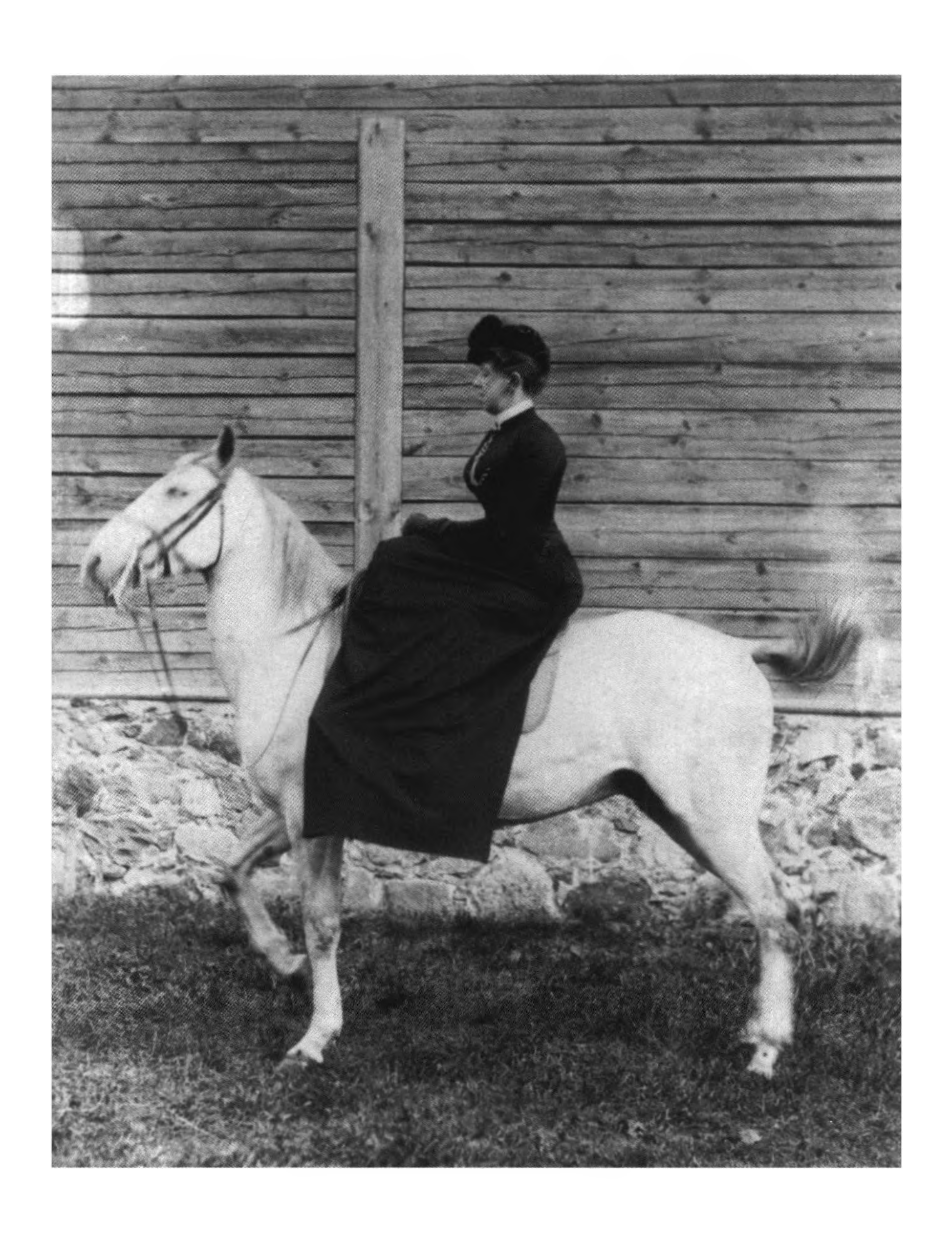
МЮНХЕН. МАРИЕНПЛАТЦ. 1880-е.
Частное собрание



МЮНХЕН. СТАРЫЙ ШВАБИНГ.
Конец XIX – начало XX века.
Частное собрание



МЮНХЕН. ТЕАТР ПРИНЦА-РЕГЕНТА. 1900-е.
Частное собрание



М. ВЕРЕВКИНА В ИМЕНИИ «БЛАГОДАТЬ». 1890.
ЛНБ ОР



На первом плане: М. ВЕРЕВКИНА, А. ЯВЛЕНСКИЙ. Стоят слева направо: Д. КАРДОВСКИЙ, И. ГРАБАРЬ. 1897–1899. ОР ГТГ



На первом плане слева направо: Е. НЕЗНАКОМОВА, АНДРЕЙ (сын Явленского), О. ДЕЛЛА-ВОС-КАРДОВСКАЯ, ЕКАТЕРИНА (дочь Кардовских), М. ВЕРЕВКИНА; стоят: А. ЯВЛЕНСКИЙ, Д. КАРДОВСКИЙ. 1912. ОР ГТГ



Слева направо в верхнем ряду: М. ВЕРЕВКИНА, А. ЯВЛЕНСКИЙ;
во втором ряду: А. САХАРОВ, БАРЖАНСКАЯ, А. МОГИЛЕВСКИЙ;
в центре Е. НЕЗНАКОМОВА. 1909.
Собрание Б. Фэтке



М. ВЕРЕВКИНА. 1937. ФМВ

КРАТКАЯ БИОГРАФИЯ М. ВЕРЕВКИНОЙ

БИОГРАФИЯ

1860 родилась 29 августа (11 сентября) в Туле, в дворянской семье

1862 живет с родителями в Витебске, куда отец назначен военным губернатором

1868–1878 живет с родителями в Вильно (Вильнюс) в связи с назначением отца начальником Виленского военного округа

1872–1876 учится в Мариинском высшем женском училище (Вильно)

1879–1883 живет с родителями в Люблине (Польша)

1879 поселяется с родителями в имении Благодать Ковенской губернии (Литва)

1883–1885 живет в Москве, берет частные уроки живописи у И. Прянишникова в МУЖВЗ; занимается натюрмортом под руководством В. Поленова

1885 после смерти матери переезжает в Санкт-Петербург, где знакомится с И. Репиным и начинает брать у него уроки

1888 получает ранение в правую руку во время охоты; И. Репин пишет ее портрет с перевязанной рукой (Музей Висбадена, Германия)

1889 предпринимает поездку по Кавказу, где проходит лечение

1891 знакомится с А. Явленским, учеником И. Репина

1892 участвует в XX выставке ТПХВ

1894 знакомится с И. Грабарем, советуется с ним по поводу выбора европейской художественной школы для продолжения обучения

1896 участвует во Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде. После смерти отца уезжает с А. Явленским в Мюнхен, где становится одной из центральных фигур художественно-артистической богемы. Прекращает занятия живописью, всецело посвящая себя творчеству А. Явленского

1900–1902 осуществляет поездки в Витебскую губернию, Крым

1901 начинает «Письма к неизвестному»

1902–1903 продолжает работу над «Письмами»; формулирует основные принципы искусства, акцентируя значение эмоции как движущей силы творчества

1903 путешествует по Франции

1904 салон М. Веревкиной посещает В. Борисов-Мусатов

1905 завершает работу над рукописью «Письма к неизвестному»

1906–1907 возвращается к художественной практике, отказавшись от реалистической манеры. Начинает работать в экспрессионистическом стиле, акцентируя символическое звучание цвета

1908 проводит лето в Мурнау с А. Явленским, В. Кандинским и Г. Мюнтер

1909 проводит лето в Мурнау; участвует в выставке Салона С. Маковского в Санкт-Петербурге; вместе с А. Явленским, В. Кандинским и Г. Мюнтер основывает НОХМ

1910 предоставляет свои работы в «Салон В. А. Издебского» (Санкт-Петербург)

1911 выходит вместе с В. Кандинским, Г. Мюнтер и Ф. Марком из НОХМ и участвует в создании объединения «Синий всадник». В Париже встречается с А. Матиссом

1912 салон М. Веревкиной посещают С. Дягилев, В. Нижинский, Т. Карсавина и А. Павлова. Участвует в выставках Берлинского Сецессиона, объединения «Синий всадник», организованной Х. Вальденом в галерее «Штурм», галерее Х. Гольца

1913 салон М. Веревкиной посещает М. Добужинский

1914 участвует в Весенней выставке Виленского художественного общества; читает лекцию о новых тенденциях в искусстве. С началом Первой мировой войны как подданная Российской империи покидает Германию вместе с А. Явленским и Е. Незнакомовой и поселяется в Сен-Пре близ Лозанны, на берегу Женевского озера (Швейцария)

1917 вместе с А. Явленским участвует в постановке балетов А.Сахарова в Лугано; переезжает в Цюрих, где общается с дадаистами. Перестает получать пенсию отца, служившую источником существования

1918 переезжает в Аскону, Швейцария, кантон Тессин (Тичино)

1919 участвует в выставке в Берне вместе с П. Клее

1920 участвует в XII Международной биеннале в Венеции

1921 разрывает отношения с А. Явленским

1922 инициирует вместе с Э. Кемптером создание Муниципального музея современного искусства города Асконы

1924 участвует в создании художественного объединения «Большая медведица» (L'Orsa Maggiore)

1925 путешествует по Италии

1928 участвует в выставке объединения «Большая медведица» вместе с К. Шмидтом-Роттлуффом и К. Рольфсом в Берлине

1929–1936 выставляется в Женеве, Базеле, Люцерне

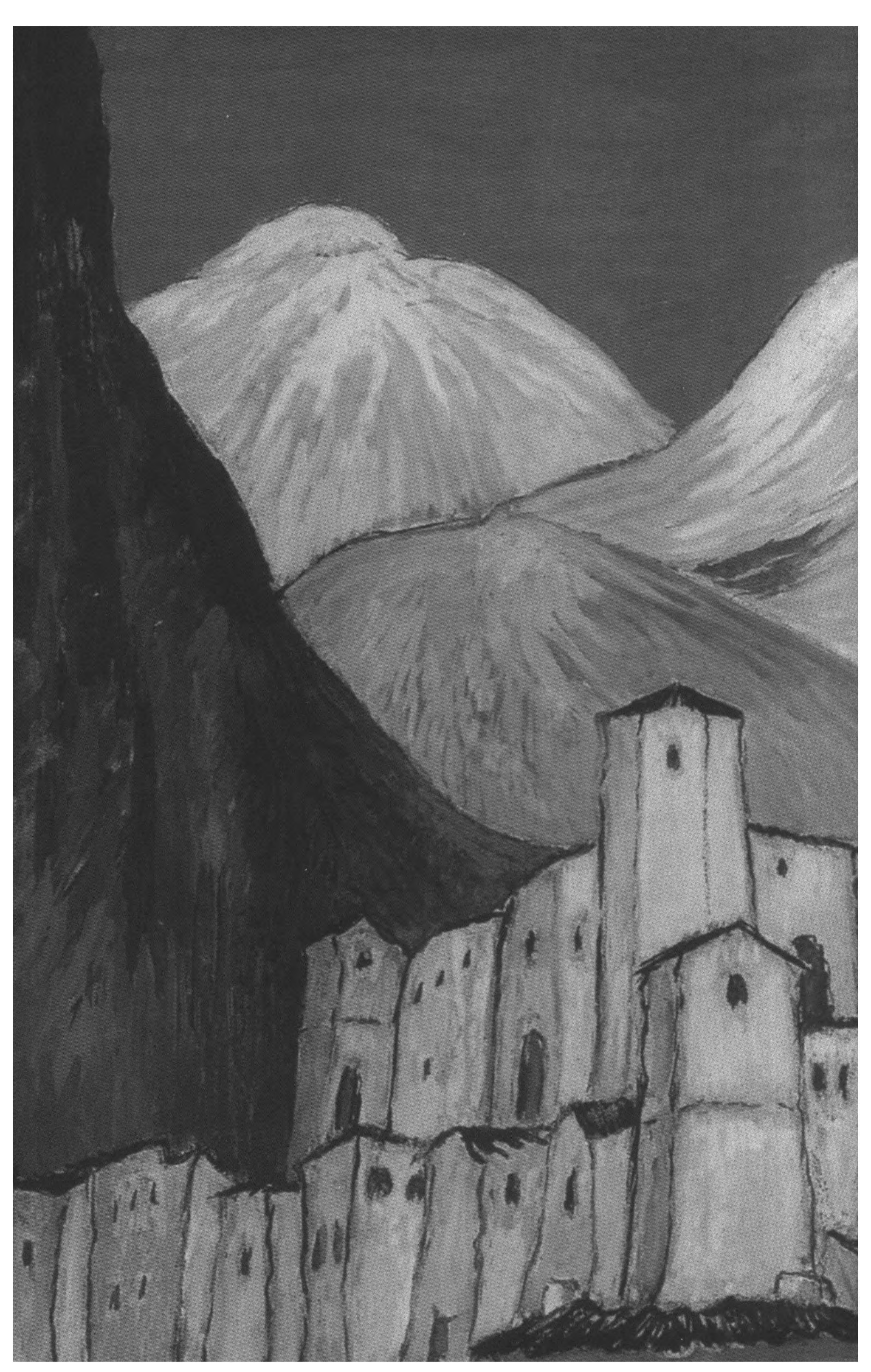
1938 умерла в Асконе 6 февраля. Похоронена по православному обряду в присутствии всех жителей городка

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН



УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ



СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ЛНБ ОР — Литовская национальная библиотека им. Мартино Мажвидо, Вильнюс (Lietuvos nacionaline Martyno Mažvydo biblioteka, Vilnius, LNMMB). Отдел рукописей

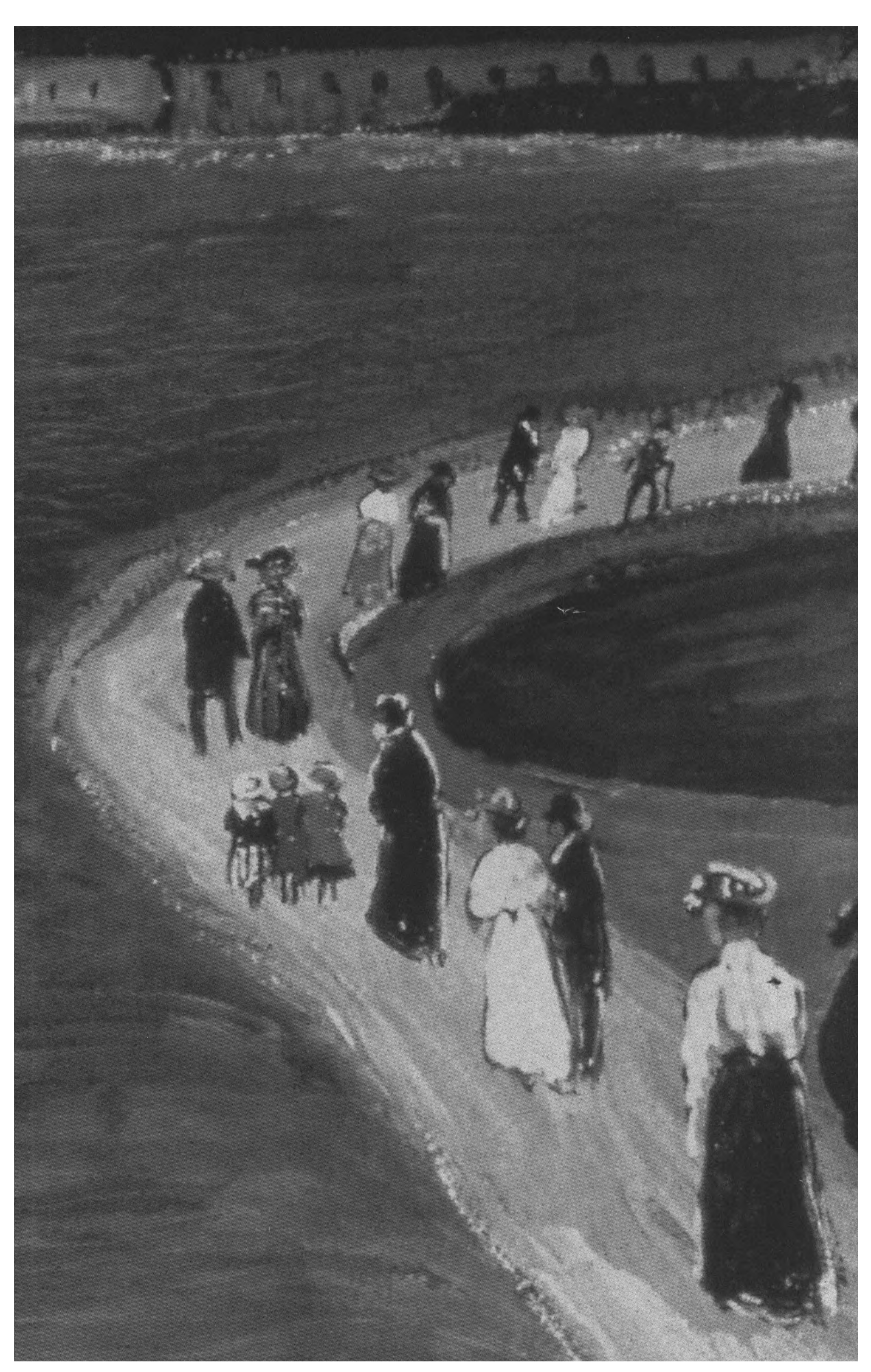
МУЖВЗ — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества

НОХМ — Новое общество художников Мюнхена

ОР ГТГ — Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи

ТПХВ — Товарищество передвижных художественных выставок

ФМВ — Фонд Марианны Веревкиной, Аскона (Швейцария)



СОДЕРЖАНИЕ

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ «ИСКУССТВО–XXI ВЕК» ВЫШЛИ В СВЕТ:

В СЕРИИ «ЗАПИСКИ ХУДОЖНИКА»:

МАРЕВНА (М. ВОРОБЬЕВА-СТЕБЕЛЬСКАЯ)
Моя жизнь с художниками «Улья»

Е. ЛАНСЕРЕ
Дневники. В 3-х томах

В СЕРИИ «РОМАН-БИОГРАФИЯ»:

М. ГЕРМАН
Антуан Ватто

Д. БОНА
Берта Моризо. Тайна женщины в черном

ВНЕ СЕРИИ:

АЛЕКСЕЙ КОМЕЧ И СУДЬБЫ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ
Хранитель

Н. БОДНАРУК
Хлопчик

ГОТОВЯТСЯ К ИЗДАНИЮ:

А. УСПЕНСКИЙ
Между авангардом и соцреализмом

О. КУЧКИНА
Зинаида Райх

В. РЕЗВИН
Москва глазами архитектора

МАРИАННА ВЕРЕВКИНА

ПИСЬМА К НЕИЗВЕСТНОМУ

Составитель
Е. ШАРОНКИНА-ВИТЕК

Редактор
И. КОККИНАКИ

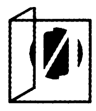
Электронная верстка
П. ЛЕТЯГИНА

Корректор
Ю. ЕВСТРАТОВА

Организация печатных процессов
М. ПОПОВА

Кириллическая версия шрифта
В. ЕФИМОВ

Подписано в печать 4.10.2010. Формат 60×90/16
Гарнитура Charter. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Объем 15,5 п. л.
Тираж 1000 экз. Изд. № 81. Заказ № 2335



ООО Издательство «ИСКУССТВО–XXI ВЕК»,
119002 Москва, переулок Сивцев Вражек, 14,
помещение IV.
Тел./факс (499) 241-64-65
E-mail: art21@ropnet.ru.
www.iskusstvo21.com

Отпечатано в ОАО «Типография Новости»,
105005 Москва, ул. Фр. Энгельса, 46



В любви всегда есть путь к *больше никогда*. Смысл любви — это совершенствовать обман, изобретать его и никогда не ставить целью его осуществление.